

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador
Departamento de Asuntos Públicos
Convocatoria 2015-2017

Tesis para obtener el título de maestría de Investigación en Estudios Urbanos

Paisajes tatuados: grafitis en el Norte Centro Histórico de Barranquilla (2012-2017).

Angely María Martínez Girón

Asesor: Ramiro Rojas

Lectores: Gustavo Durán y Nancy Patricia Bermúdez

Quito, febrero de 2018

Epígrafe

Yo creo que está totalmente relacionado el arte público y lo político, porque el arte público se da en el espacio público y el espacio público tiene obligatoriamente componente social, cultural y político, digamos las marchas, las protestas, todo esto se da en el espacio público, en la plaza, en la calle y de hecho ya ser artista es como querer sentar una posición, es un estilo de vida diferente al de todas las personas y cuando yo pongo algo en la calle, estoy poniendo en la pared en donde sea lo que yo pienso, mi ideología, estoy sentando posición frente a algún tema actual o frente a la vida en general y no es político porque tenga literalmente mensajes políticos, sino porque desde sentar tu posición a la vista de todos eso lo hace ya político, siempre va a ser político, desde el momento en que tú quieres reactivar un espacio que está abandonado ¿por quién está abandonado? por la administración, bueno ya eso es algo contestatario, algo que va en contra corriente y eso para mí es político.

Linda Montoya, artista plástica, en conversación con la autora, Abril 20 de 2017.

Tabla de contenidos

Resumen	VIII
Agradecimientos	IX
Introducción	1
Capítulo 1	5
Aproximaciones Teóricas.....	5
1. Genealogía del problema	5
2. Grafiti: orígenes	5
3. Antecedentes históricos del Grafiti Moderno.....	6
4. El grafiti y su evolución en América Latina	10
5. Arte callejero, arte urbano, arte público.....	13
6. La calle como vitrina: Bogotá ciudad latinoamericana del grafiti.	16
7. El street art y la experimentación a través del espacio urbano: el caso del festival.....	25
Asalto en Zaragoza.	20
Capítulo 2	23
Una Mirada Al Objeto Empírico.....	23
1. Consideraciones Metodológicas.....	23
2. Pregunta, Hipótesis y Objetivos de investigación.....	24
Objetivos Específicos.	25
3. Técnicas de investigación.....	26
4. Contexto Espacio-Temporal.....	29
Capítulo 3	34
Paisajes Tatuados	34
1. Barranquilla: Génesis de un capítulo tatuado.....	35
2. Actores e intereses tras la localización del arte urbano en la Localidad Norte Centro...49	
Histórico De Barranquilla.....	41
3. Los colectivos de Artistas Urbanos.....	41
4. Fundaciones: La fundación Lienzo Urbano y la entrada en Escena del Killart	53
5. EL Sector Público.....	64
Capítulo 4	74
El arte urbano y su preferencia localizativa por los Centros Históricos	74
1. Renovación urbana y Centros Históricos en América Latina	74
2. Revitalización del Centro Histórico.	76

3. Plan maestro del proyecto de regeneración del espacio público del Centro Histórico...90 de Barranquilla	80
4. La simbiosis entre las preferencias localizativas del arte urbano y el Plan Maestro.....96 de renovación del Centro Histórico en Barranquilla	86
Conclusiones	102
Glosario	110
Lista de referencias	112

Ilustraciones

1.1. Grafitis del Movimiento estudiantil “Mayo del 68”	7
1.2. Obra Maestra De Phase 2/ Nueva York. 1973	9
1.3. Grafiti Antidictatorial	11
1.4. Grafiti del siglo XXI	12
1.5. Arte Público = Arte Político	16
1.6. Identidad y Memoria	19
1.7. El ser caribe	19
1.8. Identidades Indígenas	20
1.9. Asalto	20
2.1. Contexto Temporal	30
2.2. Áreas de intervención Proyecto “La Loma”	31
2.3. Mapa del área de estudio	32
3.1. Memoria	34
3.2. El Boom del Arte Urbano en Barranquilla	39
3.3. Lápiz	42
3.4. Eventos Realizados por el Colectivo Rebelarte durante los años 2011-2014	44
3.5. Mujeres tatuadoras urbanas	46
3.6. Minga Urbana Tierradentro	52
3.7. Memoria Histórica	52
3.8. Killart 2015	57
3.9. Killart en Francia	58
3.10. Barrió Abajo: Museo a Cielo Abierto	64
3.11. ProFest	67
3.12. Eventos de grafiti y street Art apoyados por la Administración Distrital (2012-2015)	68
3.13. Renovación del Centro Histórico	70
4.1. Arte urbano en Centros Históricos	79
4.2. Obras y megaproyectos en el Centro Histórico de Barranquilla	85
4.3. Arte Urbano en obras de Renovación del Centro Histórico	90
4.4. Emplazamientos culturales de la Localidad	95
4.5. Áreas de protección/ conservación histórico-cultural en Barranquilla	97
4.6. Obras Killart y áreas patrimoniales en la Localidad N.C.H	98

.....

Tablas

1. Técnicas de investigación	28
2. Comparativa de intereses localizativos	54
3. Intervenciones Killart 2015 a 2017	59
4. Problemáticas del Centro Histórico de Barranquilla	81-82
5. Emplazamientos Culturales de la Localidad	93-94

Declaración de cesión de derecho de publicación de la tesis

Yo, Angely María Martínez Girón, autora de la tesis titulada: Paisajes tatuados: grafitis en el Norte Centro Histórico de Barranquilla (2012- 2017) declaro que la obra es de mi exclusiva autoría, que la he elaborado para obtener el título de maestría de Investigación en Estudios Urbanos concedido por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador.

Cedo a la FLACSO Ecuador los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, bajo la licencia Creative Commons 3.0 Ecuador (CC BY-NC-ND 3.0 EC), para que esta universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando el objetivo no sea obtener un beneficio económico.

Quito febrero de 2018



Angely María Martínez Girón

Resumen

La investigación que se presentara a continuación, analiza el fenómeno de la progresiva localización de grafitis en el espacio público de una de las localidades más importantes de la ciudad de Barranquilla: La localidad Norte Centro Histórico. En este escenario, se determinó analizar la simbiosis entre la localización de grafitis y el plan de renovación del Centro Histórico de Barranquilla. De igual forma se analizan una serie de cuestionamientos que contribuyen de manera directa al análisis holístico del objeto de estudio, entre dichos cuestionamientos se encuentran: ¿Quiénes han sido los principales actores?, ¿Cuáles han sido sus intereses?, ¿Es posible identificar preferencias localizativas en las obras de arte urbano?, ¿Qué tiene de especial la Localidad Norte Centro Histórico y que ventajas localizativas ofrece a las fundaciones y artistas urbanos?

La hipótesis central de investigación apunta a demostrar que el aumento en la localización de grafitis en la Localidad Norte Centro histórico, ha estado ligada a dos procesos convergentes; el primero relacionado directamente a los artistas urbanos que de modo independiente u organizado, extendieron el grafiti como forma de intervenir los espacios públicos y un segundo proceso más relacionado al uso de nuevas formas de intervención del espacio urbano ligadas a la propuesta del street art. Es en este segundo momento que aparecían nuevos actores entre ellos la administración local y las fundaciones de arte urbano, que dieron paso a la creación de un mercado del arte urbano que rompía tajantemente con las formas contestatarias del grafiti tradicional y que guarda relación localizativa con los proyectos de renovación urbana en el área del Centro Histórico.

Con la recolección del material bibliográfico y los resultados de la investigación en campo, no solo se manifestó la necesidad de incluir en el análisis del fenómeno la variable: Centros Históricos y estudiar a fondo la importancia de este área central/patrimonial y su influencia en la ubicación estratégica del arte urbano, sino que además, la incorporación de esta variable permitió demostrar que para el caso de Barranquilla, la concentración de grafitis, su tránsito hacia nuevas técnicas, materiales e intervenciones más relacionadas con el arte urbano y el surgimiento de nuevos actores vinculados al fenómeno, guardan una especial relación estratégica con los proyectos de renovación en las áreas patrimoniales planteando con ello, un nuevo reto para los investigadores urbanos: mirar más allá de los grandes proyectos de renovación y de su influencia territorial en la morfología urbana.

Agradecimientos

Agradezco en primera instancia a quien permitió que todo esto fuera posible!!

A la Flacso-Ecuador y especialmente a la Maestría de Investigación en Estudios Urbanos y a su cuerpo profesoral, por haberme dado la oportunidad de formar parte de su grupo de estudiantes de la generación 2015-2017. Agradecimientos especiales al Profesor Gustavo Durán por sus enseñanzas en el método socio-espacial y al profesor Ramiro Rojas, mi asesor, por su paciencia y acompañamiento en cada fase de este proyecto de investigación.

Agradezco muy especialmente a los grafiteros Barranquilleros Mattos One y Reynel Miranda, quienes me regalaron la oportunidad de conocer a fondo sus historias de vida y me permitieron comprender la profundidad de su práctica, desde lo estético y lo político. Así mismo, agradezco a las artistas Joyce Obregón y Linda Montoya, porque desde sus historias pude entender la diada entre ser mujer y artista urbana y como constantemente la calle se convierte para ellas en un reto del día a día. Agradezco al líder juvenil Daniel Martínez y a la Socióloga Lorena Mancera, por sus aportes para la comprensión del fenómeno desde la experiencia política y la acción comprometida de la ciencia social. Gracias a todos los que participaron en la fase de campo de mi investigación, es a ustedes a quienes esta tesis les pertenece, gracias por dejarme abierta la ventana para mostrar a los demás y especialmente a la academia lo importante que es su trabajo y la gran influencia que tienen en la construcción de ciudad.

Por ultimo agradezco el apoyo constante de mi familia, mis amigos colombianos en Ecuador y a los amigos en Quito que se convirtieron en una parte especial de mi vida, gracias infinitas a Ángel Torres por su compañía y apoyo en cada fase del camino. Para Finalizar, agradezco a mí amado compañero de aventuras Jose Terán. Gracias a todos ellos porque sin su apoyo y amor esta experiencia de vida no hubiera sido tan enriquecedora.

Introducción

Desde el inicio de la escritura los seres humanos han sentido la necesidad de dejar huellas, de plasmar una marca en el territorio. En esta medida el grafiti se comprende como esa marca que a través de la historia ha comunicado una especie de mensaje alternativo y en muchos casos al margen de lo oficial y establecido. Desde finales de los 60 el grafiti moderno hizo su aparición de la mano de los estudiantes y otros grupos de intelectuales, activistas y jóvenes, que en medio de la efervescencia de las ideas del 68 demostraron que la ciudad se convierte en un lienzo abierto para comunicar. Empero desde su aparición en las calles de Francia en el 68, esta forma de comunicación prohibida (Silva 2014) ha sufrido una fuerte evolución—desde sus inicios como marcas en las cuevas de Laxcaux (Ganz 2010, 8)—hasta el tránsito hacia variadas técnicas y estilos propios del concepto de arte urbano. No obstante, esta investigación indaga más allá de las técnicas y estilos del grafiti como forma estético-política y se cuestiona sobre un factor más ligado a lo espacial: su localización. Al interior de este documento aparecen diversos interrogantes respecto a cuestiones relacionadas con las preferencias de localización de los artistas urbanos, las cuales definen a su vez donde se ubican los grafitis y que zonas se convierten en predilectas para potenciar esta práctica al interior de la ciudad.

En este documento el lector encontrará 4 capítulos, en los cuales se incorporan las diversas fases de la investigación; en los dos primeros capítulos se desarrollan los principios teóricos, la fase de revisión bibliográfica o estado del arte, los principales aportes de otros investigadores a la comprensión del fenómeno y las particularidades teóricas halladas en la revisión de diversos casos de estudio. En el segundo capítulo se detalla la fase de diseño metodológico, exponiendo desde los ejes temáticos que sustentan la investigación hasta la delimitación del contexto espacio- temporal.

En el tercer y cuarto capítulo del documento se presenta la fase de resultados de la investigación en campo, en estos capítulos prima el componente cualitativo y socioespacial de la investigación. En el tercer capítulo se exponen las historias tras los actores vinculados al fenómeno de concentración de las obras relacionadas con el grafiti y su tránsito hacia un espectro más amplio propio del arte urbano, que tiene como preferencia localizativa la localidad Norte Centro Histórico. Estas historias son reconstruidas de tal forma que la investigación aporte a la construcción de la historia y evolución del fenómeno del arte urbano en Barranquilla. En este capítulo también se utiliza como técnica la contrastación de las

historias de los diversos actores, a fin de exponer los diversos puntos de vista y aportes de cada actor a fin de entregar al lector una visión holística del fenómeno estudiado.

Para finalizar el cuarto capítulo incorpora la variable Centros Históricos, una variable que aparece durante la investigación en campo y que contribuye al análisis de las preferencias localizativas actuales del arte urbano en la ciudad. Este capítulo, puede convertirse en una hoja de ruta para futuras investigaciones sobre grafiti, arte urbano y centros históricos, demostrando que no solo en el caso de Barranquilla sino que también en diversos centros históricos, los procesos de renovación patrimonial se convierten en incentivo para que artistas y promotores del arte urbano desarrollen una preferencia localizativa por estas áreas patrimoniales, convirtiéndolas así en vitrinas o museos a cielo abierto y generando con ello procesos de conversión de la zona en atractivo turístico. El aporte más relevante de este capítulo es el análisis de simbiosis entre las preferencias localizativas de los artistas urbanos y los procesos de renovación en el Centro Histórico de Barranquilla.

El primer capítulo es un acercamiento teórico y a su vez, un conglomerado de investigaciones y antecedentes en relación al desarrollo y la evolución del arte urbano y los grafitis desde un ámbito global e histórico, íntimamente ligado al surgimiento de los jóvenes como actores sociopolíticos especialmente en el marco de los movimientos estudiantiles, hasta descender a un escenario más específico, que vincula la génesis del grafiti al escenario global y su aparición en Latinoamérica; haciendo uso de antecedentes que vislumbran el tránsito que ha atravesado el arte público o callejero y sus implicaciones políticas como agente transformador del espacio público. El desarrollo de este capítulo estuvo demarcado por la necesidad de abordar la problemática a partir del conocimiento a profundidad de los orígenes, causas, antecedentes y hechos históricos que marcan la puesta en escena de las culturas juveniles y sus apuestas de construcción de nuevos escenarios para el ejercicio de la ciudadanía desde la esfera pública. Indagar en la genealogía del problema como estrategia metodológica permite al investigador develar aspectos y factores que se transforman en material para descomponer y recomponer las posibles variables que se reproducen en concordancia con un modelo neoliberal, que mundializa la cultura y sataniza ciertas prácticas y actores.

El capítulo dos presenta al lector la descripción metodológica que dirige la investigación y su puesta en marcha. En este capítulo se presenta el **estudio de caso** como una metodología que presenta ventajas especiales para investigaciones en las cuales las particularidades del

contexto representan un gran aporte a la teoría. De igual forma en este apartado se presentan las técnicas de investigación que se utilizaron en la fase de campo y la selección del contexto espacial y temporal del caso de estudio.

El capítulo 3 representa un acercamiento más directo a las causas, actores y procesos vinculados a la génesis y evolución del grafiti como manifestación del arte urbano en la localidad durante el periodo que inicia en 2012 y que va hasta la actualidad (2017). Para ello esta investigación buscó articular las historias de 3 tipos de actores—identificados durante la fase de investigación en campo—estos actores fueron entrevistados a profundidad y a partir de sus historias se abordando objetivos específicos de la investigación; 1) identificar los actores vinculados al grafiti en la localidad y evidenciar los intereses ligados a su actuación y 2) establecer una línea temporal de las actividades y eventos relacionados con el grafiti y el arte urbano en la localidad durante los años 2012 a 2017.

Esta investigación tuvo acceso a: 1 actor institucional y representante de una organización juvenil en la ciudad, 1 socióloga especialista en Juventudes e investigaciones relacionadas con el hip-hop y el arte urbano en Barranquilla, 2 artistas participantes del festival de street art en Barranquilla Killart y que han tenido presencia en la fundación Lienzo Urbano, 1 artista independiente participante de la edición 2017 del Killart y 1 artista representante de organizaciones sociales ex miembro del colectivo Minga Urbana Tierradentro y participante del Congreso de los Pueblos y algunas percepciones recogidas durante el trabajo de campo en los eventos realizados durante el primer trimestre del año 2017. En este aparte de la investigación, no solo se encuentran las historias de cada uno de estos actores sino también un acercamiento a su proceso, aporte y percepción, respecto a la evolución del grafiti y el arte urbano en la localidad.

Para finalizar el cuarto capítulo recoge en su interior un breve esbozo de la variable **centros históricos** la cual se manifiesta durante la fase de trabajo de campo; en esta fase de la investigación se descubre que para entender y analizar el fenómeno localizativo del arte urbano en la localidad Norte Centro Histórico de Barranquilla, resulta imperante comprender qué ocurre con los centros históricos, sus dinámicas y el por qué durante la fase de revitalización tiene lugar una creciente tendencia a ubicar obras de arte urbano en las zonas declaradas patrimoniales (Bogotá, Valparaíso, Oaxaca, Barranquilla).

Para dar forma a este capítulo se inicia con un breve análisis de la evolución de los centros

históricos, su proceso de vaciamiento, la necesidad de potenciar el valor espacial y patrimonial de las áreas centrales y como en este escenario aparecen en escena los planes de renovación urbana. En un segundo momento se expone el caso del Plan Maestro del Centro Histórico de Barranquilla, sus principales objetivos, los proyectos y obras de renovación que se han desarrollado durante el periodo 2012-2017; para finalizar se presenta la propuesta de análisis de la “simbiosis” entre las ventajas localizativas que representan estas áreas centrales para los artistas urbanos y los procesos de renovación como el caso del Plan Maestro del Centro Histórico de Barranquilla, seguido de un acercamiento al caso del festival de street art Killart en Barranquilla y la concesión de áreas patrimoniales por parte de la administración local para la ubicación de obras de arte urbano (grafiti-Murales) en áreas de renovación en el Centro Histórico.

Capítulo 1

Aproximaciones Teóricas

1. Genealogía del problema

Este aparte de la investigación se centrará en un análisis histórico de los antecedentes y desarrollos del grafiti desde el contexto global hasta llegar a América Latina. En este segmento se incorpora lo que para investigadores como Armando Silva, vienen a ser los dos momentos claves para el surgimiento del grafiti tal como se le conoce hoy: grafiti moderno, este grafiti corresponderá a aquel que surge luego del Mayo del 68 Francés y que tiene un segundo momento álgido durante los años dorados del Hip-Hop en Norteamérica. Este análisis tiene como finalidad ilustrar el proceso de surgimiento de nuevos actores y nuevas formas de apropiación del espacio público para la construcción de una política en movimiento que tiene como principal herramienta para su puesta en escena: la esfera de lo público.

Así mismo en el segundo aparte se introduce una nueva variante del fenómeno conocido como arte callejero o Street art, en el cual convergen diversas técnicas como el grafiti y el muralismo, conservando en esencia un denominador común: la intervención en espacio público urbano. Para finalizar se introduce una breve exposición de dos casos de estudio, uno referido al arte urbano en la capital colombiana: Bogotá y el caso del festival Asalto en Zaragoza, cada uno de estos casos introduce nuevas variantes para el análisis del fenómeno del Street art y permite una mayor comprensión respecto a la finalidad de intervenir a través de las diversas expresiones del arte callejero los espacios públicos urbanos.

2. Grafiti: orígenes

El grafiti tiene un fuerte carácter político y contestatario, es por ello que diversos tipos de movimientos culturales, sociales y políticos, adoptaron esta práctica como una herramienta para comunicar sus inconformidades ante las condiciones del contexto social y político en el que se encontraban inmersos. Estas características son propias de un tipo de grafiti al que para efectos de esta investigación se le denomina grafiti moderno y que corresponde a aquel que surge en el marco de las protestas estudiantiles en Mayo del 68 y evoluciona como vertiente visual del movimiento Hip-Hop en Estados Unidos. Para el caso de América Latina, este tipo de grafiti se ha vinculado a los jóvenes, estudiantes y movimientos sociales, quienes desde la época de las dictaduras y el periodo de violencia (60`s-90`s) en países como Colombia, utilizaron los muros y la calle como escenario de protesta y reflexividad ante las crisis de las

políticas económicas y sociales del siglo XX: “En la actualidad, soportan el peso de la denominación “grafiti” inscripciones en espacios públicos, más o menos relacionadas con el campo de las subculturas de jóvenes, caracterizadas por ser en líneas generales efímeras y no institucionales y cuya condición es “anónima” “ (Kozak 2004 Citada en Pacini 2010, 1).

3. Antecedentes históricos del Grafiti Moderno

A nivel global se pueden identificar dos grandes escenarios en los cuales aparece el grafiti tal como se le conoce hoy día en occidente, estos dos momentos clave están relacionados con el clima revolucionario que se vivió a nivel global durante los años 60's (Escalona 2012). En este contexto el Mayo del 68 Francés, puede situarse como el inicio de este proceso emergente de revoluciones y por ende, como la puesta en escena del grafiti como forma de expresión/comunicación estético-política en el espacio público; así mismo un segundo escenario clave corresponde a New York durante los 70's (Silva 2000, 32) y el surgimiento de un grafiti caracterizado, por una fuerte explosión de técnicas y colores, con un contundente mensaje político-reflexivo asociado a la cultura hip-hop, en este contexto el grafiti aparece como toda una “revolución de lo visual” (Silva 2014).

Mayo Del 68 Y El Grafiti Como Acción Colectiva

Un momento histórico clave para la masificación del grafiti como herramienta de protesta y acción colectiva a nivel global estuvo demarcado por las ideas revolucionarias del 68 francés. Esta oleada de revoluciones y rupturas ideológicas que iniciaron en Berkeley en 1964 “como crítica a la forma autoritaria de la enseñanza y al modo de vida consumista de la sociedad estadounidense” (Revueltas 1998, 119) se generalizaron ampliamente hasta llegar a vincular al continente Europeo y a América latina, donde los mayores efectos hicieron eco en México, Chile, Argentina, Cuba, Colombia, etc. Un espacio clave para la conformación de las ideas del 68 fue la universidad de Nanterre, donde se originaron las primeras revueltas estudiantiles a mediados de los 60 en torno a las demandas de un grupo de estudiantes organizados conocidos como Los Rabiosos. El inicio de este proceso estuvo ligado a las denuncias de los estudiantes por la presencia policial al interior del Campus Universitario (Revueltas 1998, 120). Las agitaciones que acompañaron los meses desde Marzo hasta Mayo y que terminaron con el cierre de la Universidad de Nanterre, el ingreso y agresión de la fuerza policial a la Sorbona y el barrio Latino y la fuerte represión hacia estudiantes movilizados, conllevó al estallido en el mes de Mayo de las revueltas del estudiantado y los obreros en Francia (Revueltas 1998, 121-125).

En este contexto es posible hablar de un cambio significativo respecto a las formas de acción colectiva, cabe destacar que si bien el apoyo en herramientas como la movilización, barricadas, revueltas y ocupación de algunas fábricas, plazas, teatros y universidades resultaron enormemente representativas para el movimiento estudiantil, también aparecieron en escena una serie de inscripciones en muros de diversos escenarios clave para el movimiento, que contribuyeron a consolidar a través del uso del espacio público y el arte, una especie de comunicación prohibida (Silva 2014), que actuaba como puesta en escena de las demandas y formas de acción colectiva en el espacio público, fuertemente asociadas a las juventudes (Revueltas 1998, 123). En este contexto la universidad pública se convierte en un espacio predilecto para transmitir a través de los grafitis un mensaje antirepresivo, contestatario y con una fuerza inminentemente política (figura 1.1).

Figura 1.1. Grafitis del Movimiento estudiantil “Mayo del 68”.



Fuente: <http://www.dos-teorias.net/2011/05/las-paredes-hablan.html>

Hip-Hop Y Grafiti Neoyorkino

New York es uno de los referentes más importantes en la historia del grafiti; una de las principales razones está vinculada a la génesis del grafiti como tal el cual se impone como componente visual del hip-hop para los 60's, específicamente en los barrios degradados del Bronx, Queens y Brooklyn en los cuales surgen una serie de movimientos y organizaciones artísticas, sociales y culturales, con un contundente mensaje político que buscaba transmitir su inconformidad ante las condiciones sociales de la época. En este escenario el grafiti se convirtió en una forma de comunicación subversora del poder establecido, este grafiti tuvo lugar en los trenes y estaciones del metro (Ganz 2010; Silva 2014; Sthal 2009).

Algunos autores como Ganz (2010) destacan a Estados Unidos como el lugar de nacimiento del grafiti moderno -tal como hoy lo conocemos- (Ganz 2010, 18) y a New York, como uno de los principales referentes de este movimiento, ya que para 1980 el metro de esta ciudad se había convertido en un escenario predilecto para el grafiti, especialmente para los Tagg's, técnica a partir de la cual varios artistas dieron a conocer su nombre o su marca. Empero, técnicas como: las reas, placas, posters también invadían las calles de la ciudad. Una de las técnicas que más destacó en este periodo "fue la distorsión de letras y la herramienta para plasmar estos grafitis fue sin duda alguna el spray" (Ganz 2010).

Por otra parte, Sthal resalta el carácter integral del proceso que tuvo lugar en New York sin dejar de lado las condiciones sociales efervescentes que dieron sustento al origen de los grafitis, especialmente "las disputas por el control y el orden" (Sthal 2009). En este contexto, el autor reconoce que otros ámbitos como "la moda, la música, el lenguaje, el mundo pictórico, los cuadros, los artistas y las galerías" (Sthal 2009, 27) tuvieron un rol especial en la visibilización de New York como un referente para la consolidación del fenómeno que más adelante se denominaría Street Art.

Armando Silva por su parte considera que durante la época de los 70's y 80's en New York la finalidad de los artistas urbanos no estaba precisamente relacionada con la transmisión de un mensaje en concreto a través de sus obras; para Silva, en este época primo la "exaltación de la forma y la locura de las imágenes" (Silva 2014, 108). Para el autor en la técnica usada en los grafitis del metro de New York se buscaba una revolución más ligada a lo visual, aparentemente desatendida del mensaje en sí: "Este periodo del grafiti neoyorkino dejó en claro que su revolución era más bien plástica, pues sus dibujos y figuras no decían nada y en eso consistió su revolución semántica" (Silva 2014, 108). Sin embargo esa aparente desatención del mensaje a transmitir, constituía la verdadera revolución Neoyorkina, de la mano de una fuerte finalidad contestataria, que asociada al movimiento hip-hop, se posicionaba ante las fuertes represiones raciales de la época.

En este contexto el grafiti estaba inherentemente ligado a la cultura hip-hop que surge durante los años 60's en New York, constituido como un movimiento cultural fuertemente anclado a las comunidades afroamericanas y latinoamericanas de los barrios populares del Bronx neoyorkino, Queens y Brooklyn (Guil 2009, 30). Este movimiento cultural, social, y de gran contenido artístico, tuvo sus raíces en "una filosofía de lucha contra la violencia, la droga y el

racismo” (Guil 2009, 30). En este contexto el movimiento hip-hop estaba compuesto por 3 vertientes: 1) Musical, compuesta por el rap, breakbeat, beat- box, ragga 2) Danza, compuesta por el breakdance y 3) Una corriente artística compuesta por el Grafiti (Guil 2009, 30). En términos generales el grafiti viene a reflejar la parte visual-artística del hip-hop (figura 1.2):

El graffiti neoyorquino se volvió una lengua hablada sólo por los miembros de esta subcultura, y cada jeroglífico pintado con spray tenía un gran significado. Como el graffitero legendario Chino BYI mencionó hace algunos años, “todos tenían sus propias razones [para entrar en la cultura] pero el hilo conductor era el sistema del subte, [que se hizo] una forma de comunicación no-verbal. Simplemente por observación, podías ver quiénes se estaban peleando y quiénes estaban pintando juntos. Había una lengua que estaba hablándose que todos nosotros entendíamos. (Lau 2008, 9).

Figura 1.2. Obra Maestra De Phase 2/ Nueva York. 1973



Fuente:http://www.valladolidwebmusical.org/graffiti/historia/04%27historianyc_img_big_03.html.

4. El grafiti y su evolución en América Latina

El contexto global que se ha descrito en las páginas anteriores inminentemente repercutió en la llegada del grafiti a territorio latinoamericano, su influencia se puede observar más claramente en la conformación de los movimientos estudiantiles en la región. Sin embargo, no puede dejarse de lado el agitado escenario de inestabilidad política que golpeaba a la mayoría de los países en América Latina, principalmente por las condiciones represivas de los gobiernos de corte dictatorial. Ante la creciente expansión de estos gobiernos, los grupos opositores usaban cada vez y con más fuerza los muros y la calles para extender un mensaje que evidenciará su oposición ante las condiciones económicas, sociales y políticas (Escalona 2012). Es así como el grafiti va tomando fuerza en países como Chile, Argentina, México, Brasil y Colombia.

No obstante, si bien los fenómenos asociados al 68 francés y al movimiento hip hop en New York aportaron ampliamente al surgimiento del grafiti en América Latina, esto no implica el desconocimiento de los procesos que se llevaron a cabo en el continente y que desde la época de la colonia mostraban vestigios de lo que hoy conocemos como grafitis. Así mismo las culturas pre-hispánicas en la región también dejaron sus huellas, tal como lo hicieron las civilizaciones egipcias, romanas y griegas. En este marco de ideas Koziol, en su trabajo titulado “No Estamos Pintados En La Pared El Arte Urbano Como Representación De La Identidad Latinoamericana” destaca que en Latinoamérica existieron “enormes particularidades propias de su diversidad étnica, histórica y cultural, que también aportaron a la construcción de un estilo propio en el surgimiento y evolución del grafiti” (Koziol 2014,7) del cual establece el reconocimiento de 2 periodos, que se alternan con la historia del grafiti moderno en occidente y un 3er periodo que expone las condiciones actuales del fenómeno en Latinoamérica. Teniendo como base su clasificación se le denominará a estos periodos: periodo 1) grafiti anti-dictatorial, periodo 2) grafiti con conciencia social y periodo 3) grafiti en el siglo XXI:

i. Grafiti anti-dictatorial: Este periodo hace alusión a los procesos revolucionarios que se vivían en la región, especialmente con el auge de la revolución cubana, la posterior muerte del Che Guevara y la influencia de las ideas del 68. Los gobiernos dictatoriales también representaron un factor clave en este periodo (figura 1.3) tal como destaca Koziol:

En este movimiento antigubernamental cabe mencionar el Colectivo Acciones de Arte (CADA) que operaba en Chile durante la dictadura de Augusto Pinochet. Fue un grupo de artistas-activistas que utilizaba el performance y la expresión visual para convocar a los ciudadanos a manifestar el desacuerdo ciudadano y desenmascarar las acciones del Estado. (Koziol 2014, 8).

Figura 1.3. Grafiti Antidictatorial



Fuente:<https://es.panampost.com/belen-marty/2014/03/24/argentina-hace-memoria-nuevo-aniversario-del-golpe-de-estado/>

ii. Grafiti con conciencia social: El segundo periodo comprende la irrupción de las protestas sociales durante los años 80's, caracterizado por una "dimensión más lúdica, llena de ironía y plasticismo visual, donde la presencia de los temas políticos, aunque todavía muy latente, no desempeñaba el papel primordial." (Koziol 2014, 9). En este contexto las universidades fueron un escenario primordial en la masificación de un grafiti que invitaba a la reflexión sobre las condiciones sociales y políticas. Durante este periodo, Koziol destaca el auge que toma el grafiti en Colombia, especialmente en ciudades como Bogotá, Cali y Medellín, donde aún persiste esta práctica a través de la cual el artista se convierte en un actor "que habla por y para muchos y que penetra en la cultura dominante con el fin de romper con la indiferencia social e incomodar a los espectadores para causar el efecto de ansiedad" (Koziol 2014, 9).

iii. Grafiti en el siglo XXI: En este periodo autores como Silva (2014) y Koziol (2014) destacan que el grafiti latinoamericano ha cedido un poco el terreno de lo contestatario, de la denuncia política y se ha ido incorporando a una tendencia más ligada a lo visual y al cuidado de los detalles estéticos, en este sentido.

“La inclinación hacia un grafiti artístico lo libera, en gran medida, de su condición habitual de denunciante sociopolítico, pero esta dimensión siempre está presente, aunque no sea explícita” (Koziol 2014, 9). Empero, a partir de esta transformación han surgido nuevos mensajes que hacen alusión a los fenómenos históricos, identitarios y culturales propios de lo diverso del contexto latinoamericano (figura 1.4). Estas condiciones han posicionado a los artistas y al grafiti latino a nivel internacional, reconociendo su “innovación artística y estética con referencia al imaginario colectivo de sus tierras” (Koziol 2014, 11).

Figura 1.4. Grafiti del siglo XXI



Fuente: <http://www.hotelflorenciaplaza.com/medellinlistaparasusgrafitis/>

Este último momento de la evolución del grafiti en América Latina ha tenido un fuerte arraigo en las ciudades capitales de Colombia, especialmente en Bogotá, Cali y Medellín, las cuales tienen visibles procesos de incorporación del arte callejero (murales, grafitis) a las políticas de desarrollo urbano. No obstante este proceso ha masificado un tipo particular de grafiti, aquel que responde a características estéticas destacables, que representan la memoria histórica, las identidades, o que alude a lo que Silva denomina como, grafitis que buscan generar en el transeúnte un fuerte impacto visual dado el alto cuidado por los detalles estéticos, y el uso de llamativos colores (Silva 2014). A este tipo de grafiti se ha sumado un especial interés por parte de las administraciones locales, quienes financian eventos relacionados con el arte callejero permitiendo así su ubicación en zonas de estratégico valor urbano como los Centros Históricos. Para autores como Herrera y Olaya quienes estudian a profundidad el caso de la localidad La Candelaria en la ciudad de Bogotá, este tipo de grafiti puede ser analizado a través de la categoría **cultural- institucional**, ya que si bien, “se constituye a partir de

propuestas estéticas ligadas a movimientos culturales amplios como el del hip hop” (Herrera & Olaya 2011, 106), también ha posibilitado una nueva relación entre artistas urbanos y administraciones distritales, la cual dista de lo contestatario y apático a lo institucional de los inicios mismos del grafiti moderno; así mismo esta nueva relación “crea una serie de tensiones entre lo que de protesta y resistencia, ante el orden establecido, tiene el grafiti y el arte callejero, y lo que significa participar en las dinámicas de la institucionalidad oficial.” (Herrera & Olaya 2011, 106-107).

En Barranquilla el surgimiento de eventos como el Killart (figura 1.5) en 2015, ha marcado el inicio de este tipo de grafiti en la ciudad, así como también ha masificado el concepto de “museo a cielo abierto” especialmente en la localidad **Norte Centro Histórico**. Este evento en particular, ha hecho que los ojos de la Nación y el Distrito se centren en las potencialidades del arte urbano para la recuperación y valorización de espacios públicos en la ciudad, especialmente, en el marco de los planes de renovación del Centro Histórico. Cabe destacar que, este tipo de iniciativas resaltan el papel del artista callejero dotándole de enorme valor a sus obras y dejando de lado la idea, de que el arte callejero, es un elemento catalizador de la marginalidad urbana.

5. Arte callejero, arte urbano, arte público

El grafiti moderno y sus exponentes, ha evolucionado a partir de los años 70's tal como lo exponen en sus investigaciones autores como Armando Silva y Katarzyna Koziol, quienes también documentan el transito que los artistas han desarrollado pasando de ser netamente grafiteros para vincularse a otro tipo de manifestaciones más relacionadas con el Street Art. En este debate que surge a partir de la aparente necesidad de encontrar una adecuada denominación para el análisis del fenómeno del arte en espacio público, que se da lugar en las calles, muros y plazas de las ciudades, destacan los trabajos de investigadores como Duque, Ganz y Stahl, quienes no solo estudian el grafiti en América Latina, Europa y Norteamérica , sino que también aportan algunas claridades en torno al tema de caracterizar la problemática desde conceptos como: arte público, arte urbano, arte callejero y espacio público. En torno a estos conceptos surge una relación especial la cual media entre lo urbano y lo público, al interpretar las expresiones artísticas que tienen como escenarios la calle y la ciudad.

Sin embargo no existe una clara diferenciación conceptual, ya que estos conceptos encierran expresiones propias de lo transitorio de la calle, de lo abierto, muy ligadas a un paisaje urbano

colectivo, a la comprensión de la calle como escenario de sociabilidad:

El arte público no es arte en espacio público”, eso sería arte en espacio público, mientras que el arte público es mediación. La mediación convierte al espacio en algo sociable, dándole forma y atrayendo la atención de sus ciudadanos hacia el contexto más amplio de la vida, de la gente, de la calle y de la ciudad. “El espacio público siempre es político y el arte público siempre está predispuesto a la política. (Silva 2014, 142).

No obstante, cabe la pregunta: ¿este arte público está solamente referido al espacio urbano? O ¿es el espacio público no urbano un escenario propicio para el arte callejero? para lo cual entonces aparece una definición del arte urbano referido a las expresiones ciudadanas que por su grado de creatividad (Silva 2014), expresividad e impacto, conllevan a la ciudadanía a la reflexión de sus modos de vida y su praxis cotidiana. Para Silva, la principal característica de este arte sería la reificación de un arte no institucional en el cual entraría el grafiti y el arte callejero como principales subgéneros (Silva 2014, 150). No obstante, estos subgéneros del arte urbano también se inscriben en el concepto de arte público, dado su carácter abierto, amplio, que tiene como escenario la calle, el espacio público y que aun preservan un carácter contestatario, que politiza el espacio a partir de la reversión de su uso “definido”, a veces transformando los *no lugares*, en espacios de reflexión invitando al transeúnte a detenerse, a observar, a llevarse en sus memorias un mensaje identitario, de memoria, de crítica o simplemente, una bella obra que rompe lo gris de la cotidianidad.

Empero, en la literatura norteamericana sobre arte urbano se aborda el tema a partir del concepto de Street Art o arte callejero. En esta línea autores como Ganz y Sthal, definen el arte callejero a partir de las técnicas que van superponiéndose al estilo clásico de los grafitis (Ganz 2010, 7) no obstante, esto no supone desligarle de su inherente relación con el espacio público, ya que si hay algo que caracteriza este tipo de arte, es el uso de la calle como vitrina:

Para el Street Art, como su propio nombre lo indica, el lugar es una categoría determinante. Al contrario que el arte que se ejecuta en las paredes de un taller privado, el Street Art está presente en el ámbito público, al cual toda la gente tiene acceso. Lo primero que transmiten los artistas con sus cuadros es el simple hecho de existir. Al mismo tiempo, trasladan sus propias inquietudes al lugar y ocupan con una concepción propia e individual. (Sthal 2009, 16).

En este debate entre lo público, lo urbano y lo político, el trabajo de Félix Duque titulado

“Arte Público y Espacio Político” también aporta varios aspectos de especial relevancia para abordar desde lo teórico el análisis del fenómeno del arte urbano. Para Duque, se hace ineludible clarificar la creciente ambigüedad del concepto arte a partir de las diferenciaciones existentes entre una posible concepción del arte ortodoxo –privado– propio de los grandes museos y conservatorios artísticos y por otra parte la noción moderna de arte, reconcebida desde lo público:

<<El arte público>> estaría estableciendo una clásica *differentia specifica* respecto al género <<arte>>. Por ejemplo: el arte en general se divide en público y, pongamos, privado; o por otro caso, arte público es el del espacio urbano (y el del campo colindante), mientras que el otro <<arte>> es el del museo, de la galería o del coleccionista privado. (Duque 2001, 7).

Otro aspecto que Duque aporta a la comprensión del arte y lo público es el valor preponderante que se le otorga al espacio urbano y al reconocimiento de su carácter político – que puede ser interpretado como espacio público urbano–. En su obra señala que en el espacio urbano adquiere especial importancia el valor de exhibición de una obra de arte, fundamentalmente por la concepción de la calle como escenario; una obra callejera más allá de la finalidad estética, tiene una finalidad política (Figura 1.5), “Si el espacio es producto de la Técnica, ello se debe a que ésta es ya de siempre, eminentemente *política*.” (Duque 2001, 20). Para el autor, el artista callejero más allá de tener como finalidad al público para validar su apuesta estética a través de la obra, busca generar un espacio de reflexividad consciente, crítica, para compartir su apuesta política. En este contexto el observador más allá de convertirse en mero público que admira, se convierte en ciudadanía que respalda – o se opone-:

No es un arte *para* el público ni *del* público, sino un arte que toma como *objeto de estudio* al público mismo, a la vez que pretende elevar a ese público a *sujeto* consciente y responsable, no solo de sus actos (último refugio ético del burgués), sino de los actos cometidos por otros contra otros: porque él mismo, el público, ha de saber (algunos lo saben ya, al menos desde Baudelaire y Rimbaud) que *yo es otro*. No mis circunstancias, sino el corazón rajado de un <<si mismo>> irremediamente social. (Duque 2001, 108).

Figura 1.5. Arte Público = Arte Político.



Fuente: Artista: “Revolver”. Ubicación: Calle 68 con carrera 53, Localidad Norte Centro Histórico- Barranquilla.

6. La calle como vitrina: Bogotá ciudad latinoamericana del grafiti.

Para el caso colombiano destaca la importancia que ha ido adquiriendo el arte urbano en la capital del país: Bogotá. Tal ha sido la magnitud del fenómeno en la ciudad que en el 2016 varios medios internacionales le asignaron el rotulo de la capital latinoamericana del grafiti (Zapata 2016) por encima de ciudades como Sao Paulo y Valparaíso. En este reconocimiento, destacan el trabajo de los artistas y el compromiso con el que los mismos llevan a cabo las obras. Así mismo destaca la importancia del sector la Candelaria, cabe mencionar que la Candelaria corresponde a una de las localidades más importantes de la capital, no solo por su carga cultural-tradicional, sino también por su anclaje al centro histórico patrimonial. En este contexto aparece el trabajo de los investigadores Herrera & Olaya titulado “ciudades tatuadas: arte callejero, política y memorias visuales” del año 2001. Esta investigación presenta tres aportes clave para el caso de estudio del grafiti en la Localidad Norte Centro Histórico de

Barranquilla:

Un primer aporte de tipo teórico en el cual se pone de manifiesto, la estrecha relación entre el arte callejero, el espacio público y la recuperación de la memoria en entornos urbanos:

Las imágenes cinceladas por el arte callejero dejan de ser tan sólo elaboraciones surgidas del ejercicio creativo de un artista o sujeto aislado, ya que al ser tatuadas en la fisionomía de la ciudad, modifican los espacios. En este sentido, sus propuestas son en sí mismas acontecimientos tanto por lo que le añaden a la ciudad, como por su posibilidad configurativa (Bal, 2010). (Herrera & Olaya 2011, 100).

En su trabajo los autores reconocen en el arte callejero un sentido de lo estético que tramite un mensaje para quien ordena la ciudad y para quien vive la ciudad, a través del cual se visibiliza a un otro, muchas veces ignorado y en esa misma línea reconocen en la praxis estética un inherente factor político, al controvertir el uso/ funcionalidad, determinado para los espacios públicos en las ciudades y al convertirse en herramienta para que ese actor anónimo transmita sus mensajes, un mensaje que muchas veces pone en entredicho el orden establecido y se inserta en la vida cotidiana del transeúnte, haciéndole reflexionar, cuestionar “la realidad más allá de las presencias en interacción con el pasado y el futuro” (Cortés, 2011 citado en Herrera & Olaya 2011 , 102).

El segundo aporte de esta investigación es de carácter metodológico, relacionado con la selección del factor espacial; para el caso de esta investigación se trabaja –al igual que en el estudio de caso de la localidad Norte Centro Histórico en Barranquilla- con la escala de localidades, que para este estudio está representada en la localidad La Candelaria. Esta selección se justifica debido características de la Candelaria como su “especial significación por su relación con la historia de la fundación de la capital de Colombia, su pasado ligado a la historia de independencia y su marcada referencia como espacio en el cual se sitúan las más altas instituciones del poder.” (Herrera & Olaya 2011, 106) y también porque ha sido el escenario predilecto para la ubicación de las obras de los artistas urbanos, especialmente al querer insertar un mensaje de recuperación de la memoria que controvierta la historia oficial de la zona (Herrera & Olaya 2011, 106. Este aspecto, permite un acercamiento a los modos de abordar la investigación a escala de localidad, en el caso de Herrera y Olaya, se planteó la investigación a partir del análisis de 3 obras de alto impacto ubicadas en la Candelaria.

Otro aporte de esta investigación, supone la identificación de 3 tipos de intervención por parte de los artistas callejeros, algunas ligadas al tipo de mensaje que se transmite y otra que se determina a partir de los vínculos asociativos entre los artistas y la institucionalidad:

1. **De carácter político:** “Este tipo de grafitis se pueden entender más como la expresión de un sentimiento a través de *frases* que irrumpen no sólo en las paredes, sino que intentan ser un lugar de expresión ante un estado de cosas; es la aparición de una voz que enfrenta y deja ver una posición, sobre todo ante situaciones políticas.” (Herrera & Olaya 2011, 106).
2. **De carácter cultural-institucional:** “grafitis que constituyen propuestas estéticas ligadas a movimientos culturales amplios como el del hip hop. De hecho, este tipo de conexiones ha posibilitado que estas expresiones se integren a festivales y encuentros de carácter académico y cultural, apoyados por instituciones gubernamentales como la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte de Bogotá, por medio de festivales como los de hip hop al Parque. Esta institución, que si bien ha apoyado el desarrollo este tipo de trabajos, crea una serie de tensiones entre lo que de protesta y resistencia, ante el orden establecido, tiene el grafiti y el arte callejero, y lo que significa participar en las dinámicas de la institucionalidad oficial.” (Herrera & Olaya 2011, 106-107).
3. **De Carácter Estético-Político:** “emerge una variedad de grafitis que irrumpen en las calles a través de la explosión del color, las figuras, las hibridaciones, con un carácter más metafórico, en el que se ve un complejo trabajo de creación, de elaboración y creatividad que se instala, no sólo en el ejercicio del decir, sino en el de ser un acto estético, como posibilidad de expresión, no dejando por ello de ser un acto político.” (Herrera & Olaya 2011, 107).

Para efectos del presente estudio de caso en la localidad Norte Centro Histórico de la ciudad de Barranquilla, destacan, además de los mensajes relacionados con la tipología 2 y 3, un gran número de mensajes relacionados con la identidad y la memoria indígena, afrocolombiana y caribeña, es por ello que con la finalidad de generar un aporte que emerja desde el caso hacia la teoría, esta investigación construye una tipología denominada **De carácter Identitario o de Memoria**. En esta categoría se encuentran, aquellas obras que se caracterizan por su notable alusión a la recuperación de la memoria y las identidades locales (figura 1.7), y que, así mismo, irrumpen en las calles con explosivos colores, cuidadosos detalles y una manifiesta necesidad de reivindicar las estéticas de lo local, transmitiendo un claro mensaje que invita a volver a las raíces, especialmente cuando se trata de reivindicar lo Afro (figura 1.6), lo

indígena (figura 1.8) y despertar con ello una reflexión en torno a la necesidad de cuestionar la historia oficial.

Figura 1.6. Identidad y Memoria.



Fuente: Registro fotográfico Killart 2017.

Figura 1.7. El ser caribe



Fuente: Registro fotográfico Killart 2017.

Figura 1.8. Identidades Indígenas



Fuente: Registro fotográfico Killart 2017.

7. El street art y la experimentación a través del espacio urbano: el caso del festival Asalto en Zaragoza.

Figura 1.9. Asalto



Fig. 3. Intervención de Blu, Dran, El Tono y Nuria en la calle Galo Ponte, Segundo Asalto (2006).

Fuente: Grau 2008. <https://www.unizar.es/artigrama/pdf/23/3varia/17.pdf>

Una visión un poco más diversa respecto a la finalidad del arte urbano es la que surge en Zaragoza luego del éxito del festival Asalto (Figura 1.9), un festival que se enmarca en la agenda cultural de la ciudad y que centra su atención en la posibilidad que brinda el arte urbano para experimentar con los diversos espacios de la ciudad. Este festival representa un referente para las intervenciones urbanas a partir del street Art, no solo por la calidad de las obras que quedan cada año tras el festival, sino también por la vinculación de los residentes de cada barrio donde se realizan las intervenciones. En este caso, la investigadora María Luisa Grau Tello, en su trabajo titulado “Asalto o la presencia del arte urbano en Zaragoza”, documenta ciertos aspectos a destacar del festival y algunos aspectos relevantes para el abordaje teórico del street Art.

Un primer aspecto que destaca de su trabajo es la diferenciación que marca entre el grafiti como práctica y el arte urbano, diferenciación que puede resultar problemática en casos como los de Barranquilla, en los cuales el arte urbano no excluye al grafiti como forma de intervención artística sino que por el contrario convergen. Otro aspecto que destaca, es la relación que la autora pone de manifiesto entre el arte urbano y los espacios degradados de la ciudad, que para el caso de la investigación en la Localidad Norte Centro histórico de Barranquilla también resulta problemático, ya que las obras si bien se encuentran en zonas que podrían parecer en situación de abandono, se encuentran dentro de una localidad con estratificación social alta y media alta, la cual a su vez forma parte del proceso de renovación urbana del Centro Histórico. No obstante su trabajo permite tener otra visión del Street Arte, en la cual destacan sus posturas frente a temas como:

- 1. Diferenciación entre grafiti y street art:** “El arte urbano o street art es que es una manifestación artística diferente del graffiti tradicional, con el que suele confundirse habitualmente. La principal diferencia entre ambos radica en la intencionalidad de sus autores y la finalidad de sus obras, pero también en los materiales, en las técnicas y en los estilos desarrollados. Frente al marcado acento social del graffiti y la cultura hip-hop, el street art se presenta como una vía de creación con una clara vocación artística, puesto que la mayor parte de sus autores pertenecen al mundo de las Bellas Artes y el diseño. Es por ello que reivindican su condición de artistas, como un modo de marcar su diferencia con respecto a la práctica del graffiti” (Grau 2008, 764).

- 2. Recuperación del espacio urbano o experimentación con el espacio urbano:** “Plantea un nuevo modo de relación con la ciudad, ya que su intención no es transformar el espacio urbano, sino que lo que busca es experimentar con el mismo por medio del aprovechamiento de los recursos, normalmente marginales, que éste le ofrece: viejos muros, tapias, verjas, mobiliario urbano, señales, vallas publicitarias, etc. Podemos decir que es la manifestación artística más respetuosa con el espacio urbano ya que no solo no intenta modificarlo ni ser un hito dentro de la ciudad, como ocurre con la escultura pública o la pintura mural tradicional, sino que lo que pretende es realzar a la ciudad, que se convierta en la auténtica protagonista, integrar su obra en ella y ser un componente más de la misma.” (Grau 2008, 764)

- 3. Localización de las obras:** “Al igual que el graffiti, el arte urbano centra su actividad en la ciudad, concretamente en las zonas más antiguas, populares y degradadas, y no en las vías principales, lo que le diferencia del concepto tradicional de arte público y del acercamiento del arte a la sociedad.” (Grau 2008, 764).

Estos tres aspectos son los que más destacan de su trabajo, si bien cabe reconocer que al arte urbano constituye una variante importante en el proceso de evolución del arte público en las ciudades, el graffiti sigue siendo una manifestación inherente del street art y siempre se encuentran en una delgada línea denominativa, por lo cual resulta complejo tal como señalan autores como Silva (2004) establecer una clara diferenciación entre arte callejero y graffiti (Silva 2014, 150).

Los diversos autores mencionados y las investigaciones presentadas a lo largo del capítulo, dan cuenta de las diversas categorizaciones o denominaciones del graffiti; así mismo, estas diversas categorías denotan la evolución misma del graffiti: desde los procesos políticos propios del 68 francés, el movimiento hip-hop en Estados Unidos y el contexto dictatorial en América latina, hasta llegar a la variante que se conoce hoy como Arte Urbano. Estas aproximaciones teóricas son la base para categorizar el fenómeno en Barranquilla y determinar qué tipo de obras y por qué se encuentran ubicadas en la Localidad Norte Centro Histórico. En el siguiente capítulo se expondrá la propuesta metodológica que permitió abordar el estudio del fenómeno en campo, al igual que las técnicas, objetivos y variables de investigación.

Capítulo 2

Una Mirada Al Objeto Empírico

El presente capítulo expone a profundidad, las consideraciones metodológicas del caso de estudio en la localidad Norte Centro Histórico de Barranquilla. En este aparte de la investigación se exponen los lineamientos metodológicos, la definición del contexto espacial y temporal a partir de los cuales se lleva a cabo la investigación. En el apartado 2.2 se detallan las principales técnicas de investigación implementadas durante la puesta en marcha del trabajo de campo.

1. Consideraciones Metodológicas

La presente investigación, por estar vinculada a temas en los que se prioriza la agencia de los actores sociales y los procesos de transformación de prácticas, escenarios y usos, se ubica en el marco del paradigma constructivista de investigación, en este enfoque se parte de la comprensión de la realidad desde su esencia subjetiva y múltiple (Sautu 2005) reconociendo así la importancia del sujeto en la investigación, especialmente cuando esta tiene un fuerte arraigo cualitativo. En este sentido, los fenómenos relacionados con la puesta en escena del artista, la construcción de la obra de arte y los efectos de la misma en el espacio público por estar fuertemente ligados al paradigma constructivista -que prioriza la capacidad de transformación de los actores-, se abordaran mediante análisis y recolección de información, a través de técnicas de investigación de tipo cualitativo, con el fin de obtener información directamente de los actores, sus experiencias, praxis y diversas visiones respecto a un mismo fenómeno, el cual para el caso de estudio corresponde a la simbiosis entre la localización de grafitis en la localidad Norte Centro Histórico y el proyecto de renovación del Centro Histórico en Barranquilla.

Como técnica de investigación se prioriza la observación participante. Por su parte, los fenómenos ligados a la localización de los grafitis en el espacio público por estar más ligados al tema de la construcción de estéticas urbanas, requerirán un tratamiento a través de técnicas de investigación socioespacial con el fin de evidenciar que tipo de influencia ha tenido la ubicación de los grafitis en la localidad seleccionada o si existen intereses localizativos de los diversos actores que han intervenido en este proceso. Para el diseño metodológico de la investigación y teniendo en cuenta su carácter no experimental, se estructura como un **estudio de caso único**. El estudio de caso único resulta apropiado, para investigaciones donde el caso

tiene una particularidad especial y por ello permite que se pueda aportar desde el mismo caso a los postulados teóricos; este método también permite que las conclusiones que aporte la investigación tengan un carácter único y puedan contribuir a replantear ciertos aspectos propuestos desde la teoría (Murillo 2002, 7). En relación a la pregunta de investigación y los objetivos, este estudio de caso se enmarca dentro de los estudios de caso **explicativos**, los cuales tienen como finalidad “desarrollar o depurar teorías, por lo que se abordan a profundidad las causas y los procesos del fenómeno” (Castro 2010, 38).

Para la selección del caso de estudio se tuvo en cuenta que, el fenómeno a estudiar en la Localidad Norte Centro Histórico en la ciudad de Barranquilla, permite al investigador varias ventajas propias de los **casos ricos en datos** (Van Evera 2002, 84); este caso permite al investigador acceder a una diversidad y riqueza de datos, partiendo de una abundante información de prensa, la oportunidad de acceder a los actores directos del fenómeno y obtener de ellos información de primera mano y la posibilidad de realizar observación directa del fenómeno, ya que el mismo se encuentra actualmente en auge, y eso permite que el investigador analice directamente las causas del mismo y establezca inferencias entre la teoría y la observación en campo.

Para la selección de los actores que formaron parte de la investigación y dada la cualidad reticente que presentan los grafiteros como gremio, especialmente en Barranquilla, ya que la relación de los gremios de artistas urbanos con la academia siempre ha presentado una serie de complicaciones, principalmente por la forma como los investigadores se han acercado a los artistas, a partir de lo que ellos denominan “una especie de utilitarismo, ya que los investigadores sacan información, pero nunca más se interesan por los artistas o por construir algo que le aporte a los mismos”. A partir de dichas razones, la selección de los actores estuvo determinada por **un muestreo por bola de nieve**, ya que este tipo de muestras permiten al investigador acceder a los actores a través de contactos o actores clave, que permiten un acercamiento a otros miembros del gremio o colectivo.

2. Pregunta, Hipótesis y Objetivos de investigación

Esta investigación proyecta 3 objetivos, que se desligan de un objetivo general en el que se busca articular las cuestiones relacionadas a la pregunta central de investigación y a la hipótesis.

Pregunta Central: ¿Cuál es la relación que existe entre las preferencias localizativas de los artistas urbanos desde el 2012 al 2017 y el plan de renovación del Centro Histórico de Barranquilla?

Hipótesis: la hipótesis de esta investigación busca demostrar que existe una **simbiosis** entre la creciente localización de los grafitis en la localidad Norte Centro Histórico durante los años 2012 a 2017 y el Plan de renovación del Centro Histórico. Esta simbiosis, tal como la definición del termino lo indica¹, supone una doble colaboración o beneficio, a partir del cual la administración local, las fundaciones y los artistas urbanos obtienen ventajas de este proceso localizativo: por un lado los artistas locales y las fundaciones de arte urbano han desarrollado una especial predilección por ubicarse en las áreas patrimoniales, vías principales y sitios de intereses cultural al interior de la localidad Norte Centro Histórico ya que esta zona supone reconocimiento y status que viene dado a través del impacto visual de sus obras y de la idea de que si se está dentro de la localidad y el centro histórico es mucho más factible el hecho de estar y ser visto y por otra vía se beneficia de este proceso localizativo el sector público, representado en la alcaldía de Barranquilla, ya que con esta localización de obras se fortalece la idea de recuperar el atractivo cultural del centro Histórico renovado y se contribuye al fortalecimiento de la imagen favorable de la ciudad como polo de atractivo turístico.

Objetivo General: Identificar las causas de la simbiosis entre la localización de grafitis en la localidad Norte Centro Historico y el Plan de Renovación del Centro Historico de Barranquilla.

Objetivos Específicos.

- Identificar los actores vinculados al grafiti y al arte urbano en la localidad y evidenciar las principales características de su actuación.
- Establecer una línea temporal de las actividades y eventos relacionados con el grafiti y el arte urbano en la localidad, durante los años 2012 a 2017.

¹ La simbiosis, por lo tanto, es una clase de relación biológica interactiva que mantienen seres disimilares y que suele producir un resultado beneficioso para, por lo menos, uno de los participantes.

(<https://definicion.de/simbiosis/>)

Desde la sociología la simbiosis representa la asociación de personas o de organismos sociales constituida para apoyarse mutuamente. (<https://es.thefreedictionary.com/simbiosis>)

-Develar si existe relación entre la ubicación de las obras (grafiti, murales) y áreas de la localidad vinculadas al plan de renovación urbana del C.H.

3. Técnicas de investigación.

Para seleccionar a la población de estudio se ha planteado un muestreo no probabilístico por bola de nieve, debido a que es poco probable acceder a partir de listados o bases de datos a la selección aleatoria de los sujetos de estudio, por ello se propone la selección de actores clave que remitan a otros miembros de las organizaciones, artistas y especialistas en la ciudad. Por otra parte y en relación a las herramientas que se vincularan al tratamiento de la información y trabajo de campo, estas se trabajaran desde los métodos de análisis cualitativos y métodos de análisis socioespacial, debido a que la investigación prioriza la visión de los actores sociales y pone en primer plano el análisis de cómo y a través de la influencia de que actores, el grafiti y las obras relacionadas con el arte urbano se han ido localizando en Norte centro Histórico y para ello es fundamental la visión que los grafiteros, los artistas urbanos, los especialistas y la institucionalidad, tiene en relación al arte urbano en la zona patrimonial. A su vez se han seleccionado algunas técnicas del análisis socioespacial como la georreferenciación, que permitirá analizar la relación que las obras guardan con las áreas estratégicas del plan de renovación urbana del centro histórico.

En este sentido la investigación propone construir un mapeo de las obras en la localidad Norte Centro Histórico, a partir del cual se busca comprobar si es válido hablar de preferencias localizativas de los artistas y fundaciones de arte urbano en la ciudad y determinar si estas preferencias de localización conllevan a la concentración de las obras en la zona de la localidad Norte Centro Histórico. Así mismo se pretende determinar si estas obras se encuentran ubicadas en zonas declaradas patrimoniales y si existe relación entre la ubicación de las obras de arte urbano y las obras que se adelantan en el marco del proceso de reactivación urbana y cultural del centro histórico. Este objetivo se lograra a partir de la georreferenciación de las variables a contrastar.

Esta investigación se encuentra fuertemente anclada al método cualitativo tal como se menciona al inicio de las consideraciones metodológicas, justificando que el método cualitativo, permite al investigador comprender el fenómeno visto desde la agencia de los actores, gracias a sus ventajas para la explicación, análisis y comprensión del problema (Ugalde & Balbastre 2013, 181). De igual forma la investigación cualitativa permite que el

investigador se despoje del velo racional propio del lenguaje científico y pueda generarse un mayor contacto entre investigador y sujeto de estudio (Ugalde & Balbastre 2013, 182), vinculo que muchas veces permite una mayor aprehensión del fenómeno investigado, esta proximidad contribuye a que se logren hallazgos con mayor riqueza y profundidad (Ugalde & Balbastre 2013, 182). En el marco de la metodología cualitativa, se seleccionaron 2 técnicas de investigación: La observación participante y la entrevista semiestructurada a profundidad, la cual será aplicada a los actores vinculados al fenómeno estudiado y a los especialistas.

Tabla 1. Técnicas de investigación.

Técnica Propuesta	A quien va dirigido	¿Por qué se utiliza?
-Entrevista semiestructurada	<p>A 3 grafiteros participantes del Killart (2015-2016 o 2017)</p> <p>2 grafiteros de colectivos independientes al Killart</p>	<p>Se utiliza la entrevista semiestructurada para abordar temáticas que no podrían profundizarse por medio de la aplicación de una encuesta. Esta entrevista tiene la intención de indagar en las experiencias y percepciones de los diversos actores focalizados en la investigación: Artistas, Fundaciones y representantes del sector público.</p>
-Entrevista semiestructurada a especialistas	<p>Un representante del proyecto Killa-Joven de la Alcaldía Distrital de Barranquilla</p> <p>Una Socióloga, especialista en juventudes- Tesis de pregrado sobre las culturas juveniles y el Hip-Hop en Barranquilla, y coordinadora del programa Killa-Joven de la Alcaldía Distrital durante el año 2016.</p>	<p>La intención de esta entrevista es analizar las miradas de los especialistas en la temática en la ciudad y miembros de organizaciones, con el fin de determinar que percepción tienen acerca de la creciente ubicación de obras de arte urbano en la localidad.</p>
-Observación Participante	<p>Durante el Killart 2017 en el par vial de la carrera 50.</p>	<p>La observación participante, tiene la intención de abordar desde la mirada del investigador la problemática, es utilizada no solo para observar las diversas fases de creación de la obra de arte, sino a su vez para indagar en las reacciones de la ciudadanía.</p>
SIG	<p>Carrera 50; Via 40 Intendencia Fluvial Bellas Artes</p>	<p>Las técnicas socio-especiales son de especial utilidad en esta investigación, ya que a partir de la localización de las obras, se determinará si es que estas coinciden con las áreas declaradas patrimonio dentro de la localidad y/o con las obras de renovación del C.H. Con base a lo anterior se podrá establecer si es que existen preferencias localizativas de los artistas y fundaciones de arte urbano en la ciudad por la localidad y también se podrá determinar en qué medida esta localización de las obras ha decantado en una concentración de las obras del festival Killart en sus versiones 2015, 2016, 2017, en la localidad Norte Centro Histórico</p>

Fuentes: Sautu 2005; Buzai 2010; Van Evera 2002.

De igual forma esta investigación articula las técnicas cualitativas y las técnicas socioespaciales de investigación (Multimétodo), a propósito de la necesidad en ciencias sociales de vincular el espacio como factor determinante a la hora de analizar problemáticas sociales, especialmente en los estudios urbanos. No obstante esta vinculación supone una indagación más directa de la realidad (Buzai 2010) y da apertura a un ámbito interdisciplinar que contribuye, a fortalecer y complementar el estudio de cualquier realidad social. Para el caso de esta investigación las técnicas socioespaciales permitirán abordar a profundidad, la relación entre el arte urbano y las áreas patrimoniales en renovación.

4. Contexto Espacio-Temporal

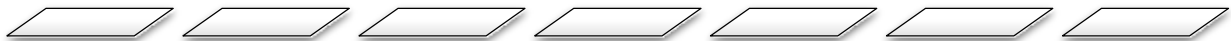
El contexto temporal de esta investigación estará delimitado desde el 2012 hasta el 2017 debido primordialmente a los fenómenos de interés para la investigación, los cuales se centran en el auge de los colectivos de artistas urbanos que inician procesos de intervención artística en la localidad, a su vez este proceso se relaciona con el inicio de la administración de Elsa Noguera (2012-2015) quien dentro de su plan de desarrollo incorporó con especial énfasis el apoyo a las juventudes, es en el marco de esta administración que toma fuerza la relación asociativa entre la administración Distrital y las fundaciones y colectivos de artistas urbanos. Temporalmente se plantea hasta el 2017 para analizar la evolución del proceso hasta la fecha de inicio del trabajo de campo. En términos espaciales esta investigación se centra en la localidad Norte-Centro Histórico de la ciudad de Barranquilla.

Figura 2.1. Contexto Temporal.

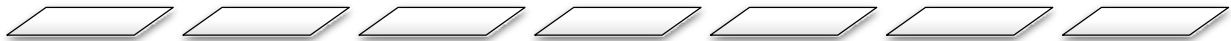
2012: Inicio del periodo de gobierno de Elsa Noguera; Aparecen en escena diversos colectivos de artistas urbanos; Inicia el vínculo entre la alcaldía y los jóvenes Hip-Hop y artistas urbanos. Inicia el programa Jóvenes PRO.



2013: Se llevan a cabo los eventos Killa Street Fest, Murillo Derecho Y Murillando y el Programa Jóvenes con Propósito (Jóvenes Pro) de la alcaldía de Barranquilla, en el marco del cual tiene lugar el evento ProFest.



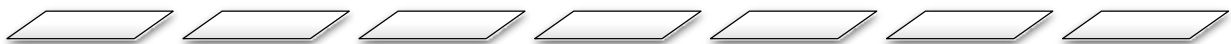
2014: Aparece en Escena la Fundación Lienzo Urbano



2015: 1er Killart- interviene la Intendencia Fluvial (Renovada) y la Vía 40 (vía principal)



2016: 2do Killart Interviene el Zoológico de Barranquilla (emplazamiento cultural), La Vía 40 (vía principal) y Bellas artes (emplazamiento cultural) y ciertas áreas de la localidad Norte Centro Histórico declaradas patrimonio.



2017: 3er Killart: Interviene la Renovada carrera 50, principal vía de conectividad con el mega proyecto La Loma.

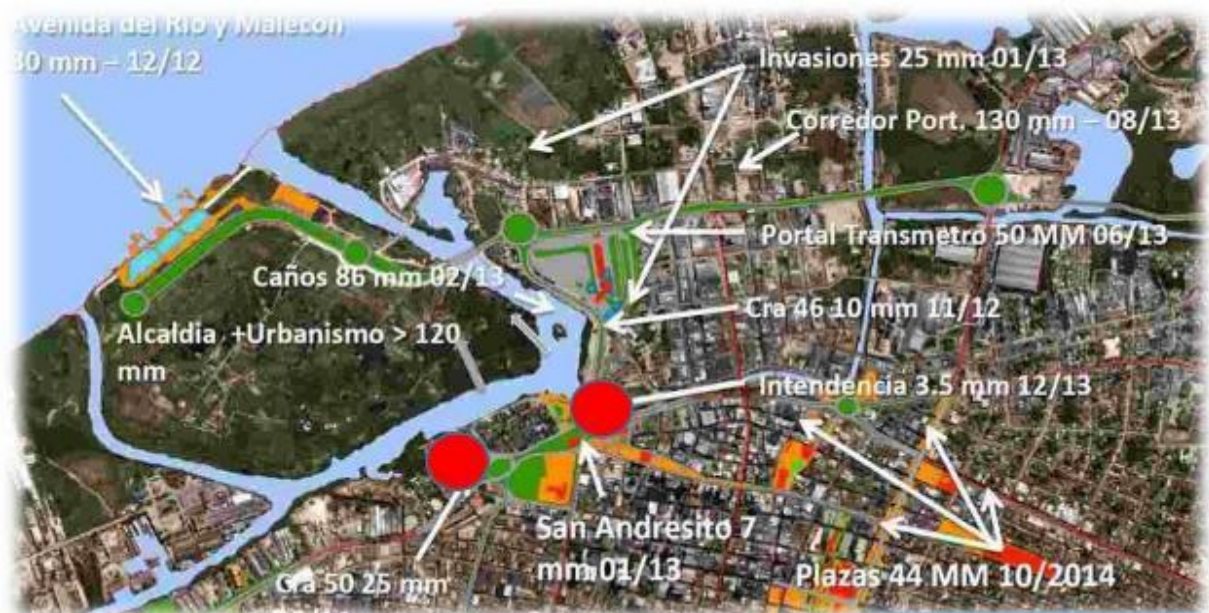


Fuente: entrevistas realizadas durante la investigación en campo.

Respecto al contexto espacial, dos razones sustentan la elección de esta localidad como objeto de estudio:

- 1) Un primer aspecto relevante para la selección de esta localidad, es la importancia que han ido cobrando algunas zonas del centro histórico, especialmente aquellas que se encuentran focalizadas para el plan de recuperación del centro, llevado a cabo por la administración Distrital; esto convierte estas áreas en puntos estratégicos para la ubicación de las obras – grafitis, murales, Stikers– . Entre estos puntos se encuentran en convergencia con las áreas de intervención del gran proyecto urbano “La Loma” (figura 2.2)

Figura 2.2. Áreas de intervención Proyecto “La Loma”



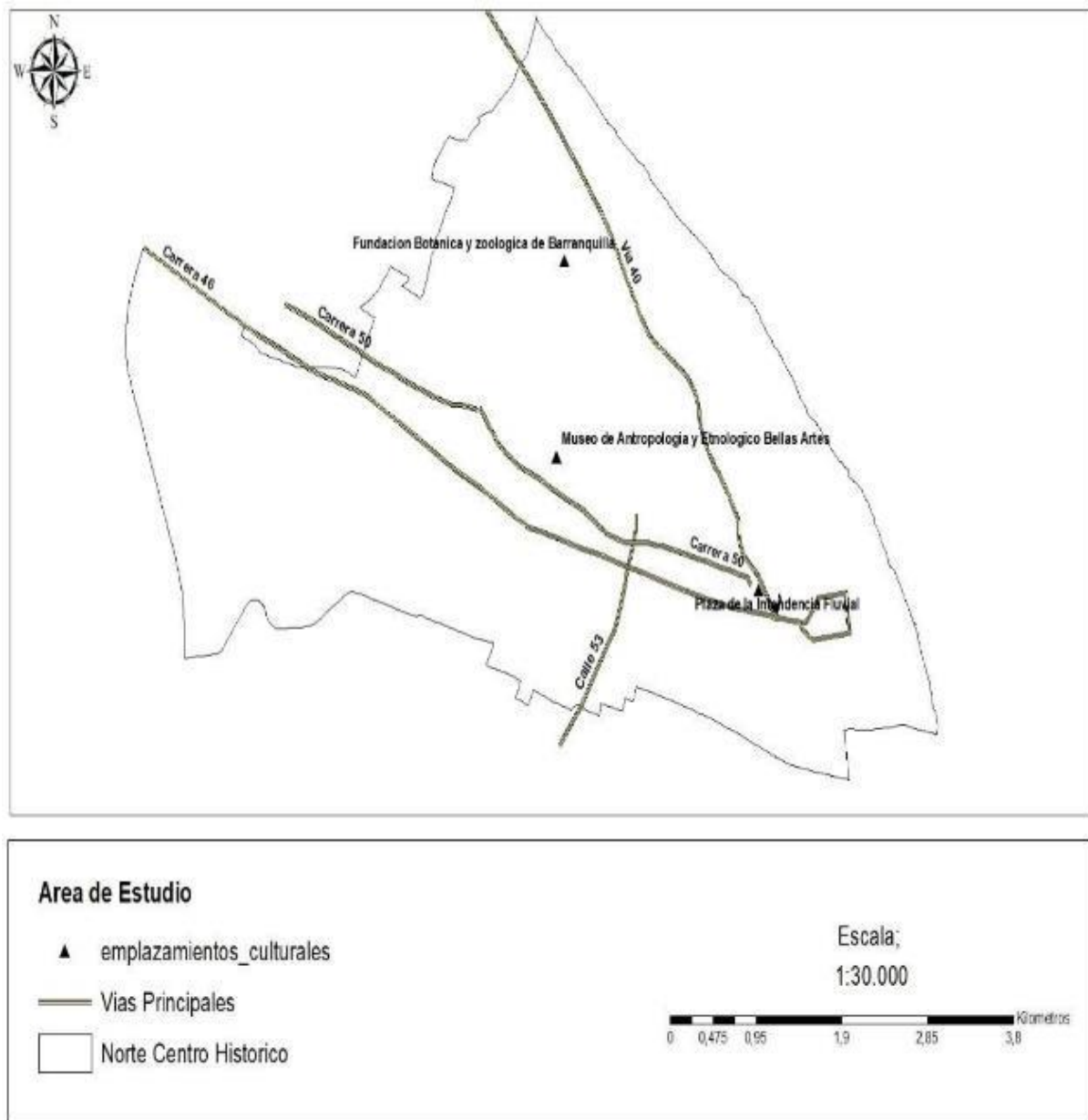
Fuente: Alcaldía de Barranquilla.

- 2) Esta localidad alberga un 80% de las obras entregadas por el festival de arte urbano “KILLART” en sus tres ediciones –2015, 2016, 2017–, así como alberga obras realizadas por diversos artistas urbanos en la ciudad, la mayoría de ellas tiene 2 o 5 años de estar ubicadas en el sector y se conservan sin mayor alteración.

Teniendo en cuenta estos factores se han determinado 3 áreas a intervenir al interior de dicha localidad (figura 2.4):

- 1- **Intendencia Fluvial y Carrera 50:** Entre carreras 46 y 50 con Vía 40.
- 2- **Bellas Artes:** Calle 68 con carrera 53
- 3- **Vía 40 y Zoológico:** Calle 76 con carrera 68 y Vía 40 con calle 77

Figura 2.3. Mapa del área de estudio.



Fuente: P.O.T 2012 Barranquilla.

En conclusión el presente capítulo abordo a detalle, cada uno de los aspectos del diseño metodológico de la investigación; desde las cuestiones relacionadas con la pregunta problema, hipótesis y objetivos, hasta la justificación de la selección del método de estudio de caso único y las técnicas de investigación—cualitativas y socioespaciales—. A si ~~normal~~ interior del capítulo

se expone la delimitación del contexto espacial y temporal del caso. A continuación el capítulo 3 presentará al lector los resultados de la puesta en marcha del trabajo de campo, sustentado principalmente en la reconstrucción de las historias de los actores de la investigación.

Capítulo 3

Paisajes Tatuados

“Y uno como artista sabes, debe incomodar a la gente, llamar la atención de la gente, por medio de la metáfora, por medio de ese lenguaje que no te dice todo, pero si te lo está diciendo...” Reynel Miranda, 2017.

Figura 3.1. Memoria



Fuente: Archivo Fotográfico del Artista Barranquillero Rey Miranda.

El presente capítulo representa un esfuerzo significativo en pro de construir una narrativa, una historia contada sobre como el grafiti y su tránsito hacia el arte urbano ha tenido una incidencia masiva en la Localidad Norte Centro Histórico de Barranquilla durante los años 2012 a 2017. La principal fuente de información de este aparte de la investigación ha estado

representada por los actores directamente vinculados al fenómeno. A continuación se presentan sus historias, vivencias y su contribución al aumento de obras de arte urbano – grafiti, Murales– en la localidad.

1. Barranquilla: Génesis de un capítulo tatuado

El grafiti es el arte por antonomasia de la ciudad Contemporánea, una forma artística que transforma los muros de la ciudad en receptáculos de sorprendentes metamorfosis formales. Es el arte de la palpación urbana. Josep Catalá citado en Herrera & Olaya 2011.

Los inicios del grafiti en la ciudad de Barranquilla no pueden analizarse sin tener en cuenta los orígenes del grafiti de tipo criollo en el país (Jiménez 2014) el cual evolucionó muy relacionado al contexto de la violencia y la necesidad de los jóvenes de establecer un espacio de reflexión y crítica ante las diversas situaciones –económicas, políticas y de ruptura cultural– que se vivían en Colombia, especialmente durante los 80’s y 90’s. En este escenario el grafiti de fuerte carácter contestatario fue entrando a las universidades públicas y se convirtió en bandera de movimientos juveniles y organizaciones de izquierda: “El grafiti criollo en suma, fue de un corte violento y con propósitos de desestabilización social y política. Con el nacimiento de los movimientos al margen de la ley –grupos de guerrillas y paramilitares– y grupos universitarios izquierdistas, el grafiti fue tomando cuerpo y posicionándose como principal medio de comunicación para este tipo de agrupaciones no sólo terroristas sino también de otra índole” (Jiménez 2014).

No obstante y aunque se creyera que esta mezcla de situaciones convergía para dar inicios al grafiti en la capital del caribe colombiano, existen antecedentes que permiten suponer que en Barranquilla ya habían llegado algunas manifestaciones del grafiti muy ligadas a la entrada de la cultura hip-hop a la ciudad, la cual se extendía de la mano de algunos jóvenes de la ciudad que regresaban de los Estados Unidos. El pionero de este proceso en 1995 fue Ricardo Acendra, tal como lo expone el grafitero Fath One, en entrevista citada por Jiménez en el 2014:

El graffiti comenzó aproximadamente en el año de 1995 en Barranquilla, cuando llego Ricardo Acendra de Nueva York. En Barranquilla no había nada de esto ni siquiera había de los del sindicato de la telefónica ni los de coca-cola ni los de la cervecería Águila los primeros que rayaron aquí fue por el Cari. (Faht one grafitero de Barranquilla, citado En Jiménez 2014)

En Barranquilla al igual que en ciudades como New York, el despegue del grafiti estuvo íntimamente anclado al interés de los jóvenes en la cultura hip-hop y no era para menos, ya que, tal como lo confirma la artista barranquillera Joyce Obregón:

Barranquilla ha sido una ciudad hip-hop sí, yo creo que desde antes de que llegara a Bogotá primero llego acá a Barranquilla, pero bueno osea, se asentó allá y en Medellín, pero primero llego acá, de hecho yo hice una investigación sobre desde cuando empezó a llegar acá el hip-hop y pues te estoy hablando que como desde el 85, que empezaron los break dance, los bboys. (Joyce Obregón, Artista urbana, en conversación con la autora, 17 de febrero de 2017).

Ante este escenario, la mayoría de los jóvenes que se vincularon a la práctica del grafiti en la ciudad tuvieron en primera instancia un acercamiento al rap, el break o fueron b,boys en diversos colectivos, los cuales tuvieron un auge importante desde la entrada de los 2000. Empero, si bien los 90's representaron la incursión de muchos jóvenes barranquilleros al mundo de la cultura hip-hop, con la entrada de los 2000 empiezan a aparecer en la ciudad diversos tipos de tagg's y bombas (técnica alusiva a las letras grandes y coloridas propias del estilo Neoyorkino) que representaban la incursión de los artistas locales a la práctica propiamente dicha del grafiti. Estos inicios se caracterizaron por un alto grado de clandestinidad y una búsqueda incesante por definir límites territoriales.

Así mientras la ciudad se llenaba de color y se convertía poco a poco en territorio para que los grafiteros dejaran su huella en el espacio, se iniciaba también una "batalla visual" (Reynel Miranda, Artista urbano, en conversación con la autora, 8 de Abril de 2017) que supuso la disputa por el territorio en el que el grafitero se presentaba a través de su avatar o *tagg*. En este contexto el artista Barranquillero Rafael Mattos, en entrevista realizada el 16 de Marzo de 2017, comenta que hacia mediados de 2006 era muy común encontrar en las calles de la ciudad los tagg's alusivos a la firma de cada grafitero y su respectivo avatar, a través del cual buscaban también dejar su huella en cada muro o calle de la ciudad.

Para investigadoras como Melina Amao, este fenómeno de luchas territoriales estuvo fuertemente anclado a la parte asociativa del grafiti que tomo forma en los 80's 90's en América Latina y Estados Unidos a partir de la creación de los *Crews*; que no son más que, grupos de grafiteros o artistas *Writers*, "que pueden tener o no rasgos barriales o de pandillaje" (Amao 2014, 26). Para Amao estas adscripciones identitarias dieron paso a "la

lucha de sentido y significado fuertemente anclada al espacio urbano, en la cual la defensa de los límites se hacía por medio de codificaciones que solo podían ser entendidas por miembros del Crew o los Crew rivales” (Amao 2014, 26). Estos factores tenían como motivo latente una búsqueda de reconocimiento y “fungieron como detonadores de capital simbólico y prestigio” (Amao 2014, 26).

Para el caso de Barranquilla, este proceso toma fuerza en la primera década de los 2000, especialmente en los barrios del sur oriente y suroccidente de la ciudad, en los cuales se avivó la competencia entre quienes se encontraban para el momento en los diversos gremios de grafiteros. Este proceso tuvo su punto álgido en el año 2006, cuando la disputa por los muros convirtió la calle Murillo en epicentro de las luchas territoriales. Para artistas y líderes juveniles como Daniel Martínez, quien desde hace más de 10 años se encuentra involucrado en la cultura del Hip-Hop en Barranquilla y quien dirige actualmente el programa Quilla joven de la alcaldía Distrital, esta rivalidad tuvo un momento de quiebre a partir de la creación de espacios en los cuales los grafiteros comprendieron a profundidad la esencia del grafiti y su inherente relación con la filosofía del hip-hop:

Muchas personas del hip-hop, no tenían claro lo que es el hip-hop, porque el hip-hop es un movimiento de resistencia, pero es político al fin y al cabo. Cuando entra Soy Pro, estaba de moda la guerra de grafiteros, entonces yo rayaba y venía otro y ponía: “bronca, broma”, encima de ese grafiti y entonces ya se dañaba el grafiti y se convertía en un tema de: donde te vea te meto tu puñala. Sin embargo, se dio un cambio del paradigma en las personas, o sea el ver el grafiti de una manera diferente, no como una expresión vandálica sino como una herramienta de construcción social, eso fue lo que cambió. (Daniel Martínez, Representante de la fundación Seres Vivientes, en conversación con la autora, 3 de Marzo 2017)

Tal como señala Daniel, la comprensión del grafiti como herramienta de transformación supuso que para finales del año 2011 e inicios del 2012 cambiara la forma en la que se practicaba y se extendía el grafiti en la ciudad (Daniel Martínez, Representante de la fundación Seres Vivientes, en conversación con la autora, 3 de Marzo 2017). Esta transformación no solo estuvo asociada al trabajo de los artistas organizados en diversos colectivos tales como: Barranquilla HardCore, Estación Mental, Sin Fin Crew, Rebelarte, Minga urbana TierraDentro, Identidad Estudiantil, Seres vivientes, etc., sino también a la vinculación de nuevos actores propios del sector público y el tercer sector (ong’s,

fundaciones, entidades sin ánimo de lucro). Estas nuevas asociaciones, contribuyeron a su vez a la creación de un mercado para el grafiti en Barranquilla, que desde el año 2012 se hizo visible a través de diversos eventos que llenaron de color las calles de la ciudad, los principales epicentros fueron: La calle Murillo y la Localidad Norte Centro Histórico.

Estos condicionantes alentaron la inserción de nuevas y creativas técnicas propias de un concepto más amplio que el de las tradicionales concepciones del grafiti y que se asociaba más a la categoría de street art, que si bien incorpora a exponentes y técnicas propias del grafiti que se venía expandiendo a nivel local, también daba paso a nuevas y creativas formas de intervenir los espacios públicos. Entre estas formas destaca el muralismo, que tuvo una gran aceptación de la mano de colectivos como Minga Urbana Tierradentro, quienes durante los años 2011-2012 fueron los principales exponentes, visibilizando un mensaje que si bien siempre tuvo implícita una postura contestataria frente a procesos como la modernización, la historia oficial y el consumismo, estaba asociado principalmente al rescate de las identidades indígenas y Afrodescendientes y con ello se abrió paso a una amplia aceptación ciudadana:

Aquí en barranquilla se desconoce mucho lo raizal, la mayoría de las personas de la ciudad pues no entienden cuál es su origen, porque creció barranquilla, de donde viene Barranquilla, de quien era el territorio donde esta Barranquilla ahora y nosotros pues nos adscribimos a esas inquietudes, todo se dio bien e hicimos unos cuantos murales, y lo que nos sorprendió mucho fue la acogida de la gente, no pensábamos que tendríamos esa acogida. (Reynel Miranda, Artista urbano, en conversación con la autora, 8 de Abril de 2017)

Fue esta mezcla de diversas técnicas lo que conllevó a que fuera complejo denominar bajo una sola categoría los trabajos que se iban estampando en cada uno de los muros de la Localidad, especialmente cuando en un mismo *crew*, convergían diversidad de artistas, técnicas y mensajes. Este periodo de tiempo que va desde el 2012 al 2015 puede interpretarse como los años del boom del arte urbano en la ciudad (figura 3.2.)

Figura 3.2. El Boom del Arte Urbano en Barranquilla



Fuente: Google imágenes.

Para efectos de esta investigación se entiende bajo la categoría de *street art*, toda forma de intervención de espacios públicos, que tiene como escenario los muros de avenidas, calles, parques, plazas, barrios. Estas se caracterizan por una amplia diversidad de técnicas, mensajes, materiales y un alto cuidado por los detalles estéticos y por el impacto visual que genere la obra. De igual forma este tipo de intervenciones pueden darse en el marco de un asocio con el sector público, fundaciones, ong`s o entidades culturales y en este caso el mensaje maneja una postura más ligada a lo cultural-institucional o pueden encontrarse intervenciones de carácter independiente en las cuales el mensaje transita entre lo estético político y la exaltación de aspectos de la memoria e identidades.

En este contexto de surgimiento del *street art* en la ciudad entra en escena para los años 2013-2014 la Fundación Lienzo Urbano, quienes traen como carta de presentación su interés por potencializar el arte y a los artistas urbanos en Barranquilla, de la mano de una propuesta de recuperación de los espacios públicos a través del arte callejero. Desde entonces esta fundación adquiere reconocimiento entre artistas locales y entidades público-privadas y se constituye como uno de los principales referentes para la promoción del grafiti y el arte urbano en la ciudad. Entre sus principales logros destaca la conformación de espacios para la visibilización del *street art* y la puesta en común de un proyecto que articuló a los diversos representantes del grafiti en la ciudad, es así como con el apoyo de la Alianza Francesa y el respaldo del grafitero francés Cart´1 (Pierrick) se gestó el primer evento de arte urbano

Killart–Festival de Street Art de Barranquilla–, el cual hasta el día de hoy cuenta con 3 ediciones que han logrado articular a los más reconocidos artistas locales y a una gran variedad de artistas nacionales y extranjeros.

Desde el año 2015 puede observarse que la localidad Norte Centro Histórico ha ostentado un rol primordial en la selección, recuperación y resignificación de espacios públicos. En esta zona de la ciudad convergen diversos tipos de representaciones artísticas y es ese carácter convergente lo hace que poco a poco se haya ido convirtiendo en la vitrina de los eventos más importantes de arte urbano en la ciudad. Es notable que a partir de la entrada en escena del Killart y luego de sus tres ediciones han aumentado la localización de obras en esta zona de la ciudad, dado que un 80% de las obras del evento se quedan al interior de la localidad.

Otro aspecto a destacar es que ante la progresiva localización de obras de arte urbano en la localidad, la administración ha aumentado su interés para que las obras se encuentren distribuidas en las zonas de renovación, conservación o áreas declaradas patrimoniales. En este fenómeno localizativo la transformación del mensaje ha sido un factor clave para que las obras puedan ubicarse en una localidad como Norte Centro Histórico, en este sentido los artistas no solo han modificado el mensaje de las obras, sino que a su vez han tenido que mutar el sentido con el que el grafiti se extendió en la ciudad durante sus inicios. Este proceso puede estar relacionado a dos factores: 1) la necesidad de estar en la zona y ante dicha necesidad el artista decide transformar su obra para lograr un producto que atraiga la atención del público y 2) El asocio con la administración local, la cual hizo necesaria la transformación del ejercicio de denuncia y anonimato propios del arte callejero a la conversión de una práctica más ligada a intereses institucionales, la cual transita la delgada línea entre el arte y la publicidad:

(...) si he escuchado comentarios como que, lo que le gusta a la gente, es más las cosas bien terminadas, hechas, que puedan entender, o que tengan coloridos, a cuestión más de peleas de territorio, a eso de que yo pinto más grande que tu o que yo dejo mi tagg aquí.. Si he sentido cuando estoy en la calle que la gente se inclina más hacia lo que es mural, hacia lo que es grafiti pero con color. (Linda Montoya, Artista plástica, en conversación con la autora, 20 de febrero de 2017).

(...) la verdad es que, hoy en día los artistas también tienen un afán de reconocimiento, un reconocimiento que está dado como por lo que pintas, osea por si tu tagg aparece en más partes

y eso ha llevado a que se deje de lado ese grafiti que, que es más calle, que le dice a la gente las verdades en la cara, porque bueno a los de la administración, los que financian, no le gusta eso, les gusta lo bonito, lo que tiene colorcito y sirve para que la gente se saque fotos y haya no sé cómo turismo, se hagan videos, se diga que la ciudad está linda. (Asistente al Killart 2017, en conversación con la autora, 9 de Marzo de 2017).

2. Actores e intereses tras la localización del arte urbano en la Localidad Norte Centro Histórico De Barranquilla

A partir de las entrevistas a profundidad, la revisión de fuentes de prensa y la observación participante realizada durante la fase de trabajo de campo (Febrero-Abril 2017), esta investigación determinó la existencia de 3 tipologías de actores involucrados en la progresiva localización de obras relacionadas con el grafiti y el arte urbano en la Localidad Norte centro Histórico de Barranquilla: los artistas urbanos, los representantes de la Alcaldía de Barranquilla a través de entidades como la Secretaria De Cultura, Patrimonio Y Turismo y la Oficina De Participación Ciudadana y el tercer sector representado por las fundaciones y asociaciones sin ánimo de lucro como la Alianza Francesa y la Fundación Lienzo Urbano. Para fines de análisis y descripción de sus actuaciones, estas tipologías de actores se categorizan a partir de 3 formas organizativas: 1. Los colectivos de artistas urbanos, 2. Las fundaciones y 3. El sector público:

3. Los colectivos de Artistas Urbanos.

Los colectivos de artistas urbanos han jugado un rol central en la creciente expansión del grafiti, no solo en la ciudad, sino también en la localidad Norte Centro Histórico. Sin embargo, las preferencias localizativas varían de colectivo a colectivo y también en relación a los contextos temporales. Para efectos de analizar estas adscripciones organizativas se entenderá como colectivo: “la reunión de varios jóvenes, en la cual existe cierto grado de organicidad y su sentido esta dado principalmente por un proyecto o actividad compartida; sus miembros pueden compartir una adscripción identitaria, cosa que es poco frecuente” (Reguillo 2012, 43). Para el caso de estudio se analizan dos colectivos en cuestión: El colectivo Rebelarte, del cual algunos miembros forman parte de la Fundación Lienzo Urbano y del proceso de Killart y el colectivo Minga Urbana Tierradentro, quienes hicieron extensiva la práctica de los murales y se caracterizaron por un mensaje que exaltaba las identidades indígenas.

El Colectivo Rebelarte

El colectivo Rebelarte nace en Barranquilla durante el primer decenio del 2000, fue el resultado de un proceso organizativo conocido como la CAF (Coordinadora Anti Fascista) en la cual se encontraban organizados diversos artistas locales y jóvenes universitarios que convergían ideológicamente respecto a diversos temas de la realidad local. Entre dichos jóvenes destacaba: el artista Lápiz (Larry Peñalosa), Zión y uno de los pioneros del grafiti en la ciudad Yuri, quienes tras haber pertenecido a colectivos como la CAF, Estación Mental y Sin Fin Crew, decidieron crear el colectivo Rebelarte. Estos artistas locales posicionaron al grafiti en la ciudad sin predilecciones espaciales, llenaron de color la ciudad por medio de sus firmas (tagg), bombas, stencil y diversas técnicas asociadas principalmente al grafiti tradicional. Para Artistas como Joyce Obregón (Joy), miembro del colectivo Rebelarte y la única mujer que ha mantenido con constancia el ejercicio del grafiti en la ciudad, artistas como Lápiz (figura 3.3) representan sin duda alguna un referente para el arte callejero en Barranquilla: “ te hablo tanto de Lápiz porque para mí Lápiz era como el ente, osea yo quiero pintar con Lápiz, quiero ser amiga de Lápiz, quiero estar con el man pintando en la calle, obvio porque el man tenía toda la ciudad rayada.” (Joyce Obregón, entrevista por Angely M, Barranquilla, 17 de febrero de 2017).

Figura 3.3. Lápiz



Fuente: <http://rebelartebarranquilla.blogspot.com.co/>

Los miembros del colectivo Rebelarte se caracterizaban en su gran mayoría por practicar el grafiti como técnica que se caracteriza por la clandestinidad, lo contestatario y lo fugaz de sus

intervenciones, tal como lo categorizaba durante los años 90's el investigador Armando Silva:

Aquel graffiti, que pasa por subvertir un orden (social, cultural, lingüístico o moral) y que entonces su marca expone lo que precisamente es prohibido, lo obsceno (Socialmente hablando), un tipo de escritura perversa que dice lo que no puede decir y que precisamente en este juego de decir lo no permitido (Lo indecible éticamente que irrumpe como ruptura estética) se legitima. (Silva 1992, 31-32).

Así mismo, durante los primeros años del 2000 primaba entre los artistas barranquilleros una predilección por las vías principales, especialmente por la Calle Murillo, la cual se convirtió en la vitrina predilecta para los artistas urbanos. En este escenario el colectivo desarrollo varios eventos, uno de ellos llamado *Murillo derecho* que se dio lugar en el marco de la segunda edición del evento insignia del colectivo el *Killa Street Fest*:

Hasta que Lápiz empezó a organizar un evento que se llamó *Killa street Fest* que fue realizado, en ese momento estaba vigente Casa Jungla, que era una casa cultural en Barrio Abajo, eso fue más o menos en el año 2010-2011... Después ya con Rebelarte, se hizo la segunda versión del Killa Street Fest, que ya tuvo 3 días de duración, en el marco de eso se hizo el proyecto Murillo derecho, que fue lo que se realizó con la llegada del transmetro, que quedaron los espacios residuales en la Murillo, entonces eran focos de contaminación, tanto visual como olfativa, sonora, eran cero árboles, osea el transmetro pues arruino la Murillo y eso espacios residuales empezamos a darnos cuenta que a nadie le interesaban, ni siquiera a la policía, a nadie, entonces como con Kenort, en ese momento empezó a vincularse full gente a Rebelarte porque se activó, estaba el Ardilla, el Menor, Kenort, Mattos, Bronca, hasta Bronca se vinculó, estuvo también la Beba que era una de las nenas que estaba activa en ese momento, pero era más como *Bomber Bander*, que era más como de salir a rayar a *Taggear*, éramos como 12 y teníamos como un amigo de una ferretería que nos regaló unos cuñetes de pinturas que estaban dañados, y con eso los muchachos fueron en la madrugada a fondear los muros, para que al día siguiente fuera la gente que habíamos convocado, que también fue como no solamente que hubiera llegado el transmetro, sino que ya estaban activándose también otros pelaos a querer pintar, entonces creo que se trataba también de la transformación de una ciudad, llegaron aproximadamente 80 personas, le agregamos como una parte académica, donde hablamos de la creación de conciencia, pues no es que hayamos sido como los primeros en hacerlo, porque ya Lápiz había pertenecido antes a “Estación Mental” y Shot ya había hecho unas cosas también en “Sin Fin Crew”, pero si fue como una marca si, como una frontera de que como de acá para acá paso esto y de ahí comenzaron a cambiar las cosas. (Joyce Obregón, artista urbana, en conversación con

la autora, 17 de febrero de 2017)

Figura 3.4. Eventos Realizados por el Colectivo Rebelarte durante los años 2011-2014



Fuente: Entrevistas realizadas durante la fase de trabajo de campo (Febrero /Abril de 2017).

Estos eventos (figura 3.4) se caracterizaron por ser impulsados y organizados por el colectivo desde un principio de autogestión, en el que primaba la idea de que los grafiteros en la ciudad podían construir escenarios de participación e intervención urbana en los cuales no solo era importante dejar plasmada la obra, sino que a su vez cobraba importancia la necesidad de exponer un mensaje, de intervenir los espacios que se consideraban “residuales” (Obregón 2017) para transformarlos a través del arte. Durante este periodo de tiempo el grafiti se fortaleció como una inscripción urbana de carácter clandestino/prohibido, que en esencia buscaba comunicar, incomodar, decir aquello que no debía hablarse abiertamente o que no debía estar inscrito en determinados lugares de la ciudad: “Una forma de comunicación clandestina, que intenta persuadir a los demás o sentar su voz de protesta, que no siempre estará asociada a la protesta de carácter político, sino que puede sacar a flote algo que incomoda a la sociedad en un espacio que se presenta ante los jóvenes como la oportunidad de expresar sus pensamientos en los muros urbanos” (Camargo 2008, 38-39).

No obstante con la entrada en escena de eventos como el Festival de Street Art Killart, los eventos por autogestión fueron cediendo el terreno, en gran medida por la falta de recursos y/o porque algunos miembros comenzaron a trabajar de forma independiente. Sin embargo durante mediados del 2017 el colectivo Rebelarte volvió a intervenir vías principales como la Avenida Olaya Herrera, dando indicios de retomar sus intervenciones por autogestión.

Entre las técnicas usadas por los artistas del colectivo predominaba el tagg o firmas, técnica a partir de la cual el artista “fluctúa entre la construcción de un carácter individual y/o colectivo, que no se limita a una territorialidad sectorial o barrial, poniendo de manifiesto que aunque estas firmas son principalmente reconocidas por los miembros del *Crew*, también

plantean la exposición a un sujeto colectivo que aparece de manifiesto a través de la *mirada pública*” (Reguillo 2012, 94). Esta técnica supone para el artista un reto constante a la autoridad (Reguillo 2012, 95) moviéndose siempre entre la necesidad de ser *visto*, en medio de las prohibiciones para *estar* en aquellos lugares donde no debería. En esta misma línea el colectivo trabajó: las bombas, el stencil, las firmas a través de avatar o personajes, los murales y más recientemente incursionaron en las intervenciones audiovisuales.

Otro aspecto que destaca del colectivo es el hecho de que la presencia femenina siempre haya sido un factor con alta variabilidad, si bien algunas mujeres formaban parte del mismo, el ejercicio de la práctica era ocasional “siempre como que veía que la participación de las mujeres en la escena del grafiti pues era muy intermitente” (Obregón, entrevista). Este aspecto puede asociarse a algunos factores que la investigadora Rossana Reguillo identifica en su estudio de las mujeres en la cultura *Tagger*, en el que señala que si bien existe una marcada tendencia de mujeres que se identifican “en estilos, gustos y apariencia con un crew, pocas salen a la calle a rayar” (Reguillo 2012, 96). Para algunos tagger vinculados a su investigación, esto se asocia principalmente al riesgo que representa salir a la calle a pintar, un riesgo que se añade al alto grado de machismo en nuestras sociedades “Rayar, significa andar por toda la ciudad, a veces a las dos o tres de la mañana y muchas veces en lugares bien peligrosos. Si a uno le da miedo a las chavas más” (Guilligan Citado En Reguillo 2012, 96).

Esta hipótesis es reforzada por la artista barranquillera y miembro del colectivo Rebelarte: Joy, quien desde los 14 años ha mostrado un especial interés por intervenir los espacios públicos a través del arte, pero su exposición pública se vio determinada en gran medida por los peligros de salir a la calle, ser mujer y las condicionantes de su familia, además de las dificultades propias de ingresar al *crew* y ser respetada por la calidad de su trabajo sin importar su género. No obstante Joy es hoy una de las artistas más reconocidas en la ciudad (Figura 3.5) y se caracteriza por el ejercicio constante y evolutivo de su trabajo:

Bueno, inicialmente empecé a los 14, 15 años aproximadamente, luego acá en Bellas Artes conocí a Milton Flores (Fénix) y bueno de ahí empecé a salir con él a pintar, de una forma muy breve porque bueno el andaba como en otra y ya después como que decidí hacerlo por mi sola, entonces a la vuelta de la casa de mi abuela pedía un muro y tal, pero era una vaina así muy como de que quiero hacer algo y voy a hacerlo con permisos y nada muy grafiti en realidad aun no, ya si después como que empecé a tener más libertad, además de que soy hija única y soy

mujer, entonces obvio eso como que las convenciones, las tradiciones, en tu casa, entonces como le dices a tu mamá, sobre todo que bueno yo vivo solo con mi mamá y como le dices que vas a ir a la calle a pintar a rayar la calle, pero entonces como empiezas a enfrentarte a que, uno pues pintas de noche y en eso hay unos peligros: que te roben, que te violen, que llegue la policía y te lleve presa, que se entere tu mamá de lo que estás haciendo, porque bueno si es ilegal, es como las libertades también no, porque si eres mujer debes llegar a tal hora a la casa, pero si eres hombre tienes un poco más de libertad, eres hombre, pero si por lo general yo salía sola a pintar. (Joyce Obregón, artista urbana, en entrevista con la autora, 17 de febrero de 2017).

Figura 3.5. Mujeres tatuadoras urbanas.



Fuente: <https://www.facebook.com/killartfestival/photos/pcb.712035748981032/712034668981140/?type=3&theater>.

Al colectivo Rebelarte se le acredita la formación e impulso de varios de los artistas urbanos más destacados en la actualidad (como es el caso de Joy y sus compañeros Kenort y Mattos), así como también la fuerza que el grafiti adquirió en la ciudad durante la segunda década de los 2000. En este sentido el colectivo Rebelarte es un actor contribuyente a la expansión del grafiti en la localidad, especialmente del grafiti contestatario, anónimo, fugaz, clandestino; un

grafiti en el que primaba la autogestión, la especial atención en lo que se comunicaba y la mejora constante de la técnica a partir del uso de materiales que no siempre fueron de gran calidad y que exigían del grafitero una mayor dedicación, lo que decantó en la formación de artistas con notables habilidades técnicas y creativas. Sin embargo, durante el periodo de gobierno de la alcaldesa Elsa Noguera y a través de algunas entidades como la Secretaria De Cultura, Patrimonio Y Turismo y la Oficina De Participación Ciudadana, algunos artistas del colectivo fueron vinculándose poco a poco a proyectos de arte urbano que buscaban intervenir los espacios públicos bajo el aval de la alcaldía de Barranquilla.

En este proceso aparecieron eventos como Murillando, la Bienal de Arte y Arquitectura, el Bicentenario de Barranquilla, entre otros:

Después del proyecto Murillo derecho, la oficina de participación ciudadana, Transmetro y la Fundación Nueva Ciudad, nos llamaron para hacer Murillando, entonces iban a traer como una gente, a pintar en la Murillo, pero se enteraron que como que bueno aquí hay unos muros, quien habrá pintado eso y se acercaron a Lápiz y a mí, en ese momento era como que o dejar que ellos hicieran con la Murillo lo que quisieran o empezar a trabajar con ellos, que en ese momento era bastante difícil tomar como la decisión, uno es bastante radical y dice como que NO! porque voy a trabajar con el Estado, si yo soy bastante transgresora, osea no quiero, estoy en contra de lo que ellos dicen no sé qué, pero bueno Lápiz y yo decidimos hacerlo, Kenort dijo que no, entonces hubo un conflicto como que nos vendimos, que no se y tal, pero igual osea finalmente yo pensaba como que de eso se trataba, de eso se trata como todo, eres ilegal, entras a la legalidad, pero sigues siendo ilegal, y así lo hacen los grandes grafiteros y obvio los grafiteros somos bastante territoriales, yo no me considero grafitera pero si nací de allí, y somos bastantes territoriales no, el hecho de que marques tu nombre en una calle es porque estás diciendo aquí estoy, soy omnipresente, estoy en todas partes y tal, entonces obvio, había gente que venía haciendo cosas de antes y venia como haciéndolo de otra forma, pero aja si no accionas el otro acciona. (Joyce Obregón, artista urbana, en entrevista con la autora, 17 de febrero de 2017).

Fue así como algunos de los artistas miembros de Rebelarte pasaron a formar parte de la naciente Fundación Lienzo Urbano, transformando el concepto de grafiti en la ciudad y dando paso a la convergencia de múltiples técnicas más asociadas al concepto de *Street Art*. No obstante, el proceso de aceptación de un nuevo actor en la escena del arte urbano, generó entre el colectivo y sus miembros un fuerte de rechazo inicial:

(...) cuando eso empezó a suceder, bueno obvio yo empecé a alborotar a todo el mundo, como que como así y tal esto no puede ser, estas nenas vienen osea nosotros no tenemos ni idea porque bueno, quizá vienen de buena fe y todo, pero no las conocemos, a nosotros nos ponen a pintar nos regalan materiales y que tal que estén cobrando la mano de obra, estamos pintándoles gratis no que y tal... entonces las nenas muy amablemente pus hicieron una reunión con todos los del gremio y bueno las nenas organizaron la reunión y como que dejaron algunas cosas claras y de ahí ya como que todos estuvimos un poco más tranquilos, porque pues nos hablaron con mayor claridad y en esa época desde el 2013 por ahí a finales, empezaron las fundaciones, sobre todo la fundación que te digo para la que trabajamos Lápiz y yo que era Nueva Ciudad, y era como que bueno la iniciativa de tal fundación y era como que hey osea, no es iniciativa, osea no son los primeros que lo están haciendo, nosotros como personas naturales ya lo veníamos haciendo desde hace un montón de tiempo y osea no es justo que no se nos de reconocimiento y ni siquiera estaba pidiendo un reconocimiento mío, porque yo soy nueva en esto, pero si un reconocimiento a otras personas que si habían logrado un montón de cosas... y entonces habían pelaos nuevos que estaban apareciendo y se les estaba dando pinturas gratis y empezaban a rayar la ciudad y no sé qué .. entonces era como que hey osea a Lápiz, al Rata, al Fat, a Yuri a toda esa gente hasta a mí, nos tocó pintar con aerosoles malos, igual también te da un trabajo de calidad no, porque si sabes pintar con esos aerosoles malos, sabes pintar con cualquier cosa... entonces ya después si empecé como a relajarme y a entender que hay cosas que tienen como que suceder y a entender que todo pasa y paso, entonces era como que esos pelaos que disfruten lo que puedan, porque finalmente se van a ir y de hecho si, ya no están y estamos los de siempre. (Joyce Obregón, artista urbana, en conversación con la autora, 17 de febrero de 2017).

Tal como se destaca en los fragmentos de la entrevista, la entrada en escena de la Fundación Lienzo Urbano transformó radicalmente el panorama del arte urbano en la ciudad y supuso el primer paso hacia la creación de un mercado del arte urbano. Entre sus propósitos no solo se encontraba la urgencia de intervenir y transformar a través del arte los espacios públicos en la ciudad, sino que además se proponían reconocer el trabajo de los artistas urbanos, dejando de lado la idea del grafitero que interviene de forma anónima y sin ánimo de lucro a fin de comunicar un mensaje e incorporando la visión de que el artista urbano no solo merece reconocimiento por la calidad de su obra, sino que a su vez esta tiene un valor comercial y por ende debe ser remunerada. En esa línea Lienzo Urbano se proyectaba como una entidad “manager” de la cual los artistas urbanos formaban parte para intervenir a gran escala, pero que también fungía como mediadora entre un posible comprador y el artista.

El Colectivo Minga Urbana Tierradentro.

Desde la irrupción de los movimientos estudiantiles en las universidades colombianas el campus había sido vitrina para múltiples expresiones como el grafiti panfletario, que con la entrada de los movimientos de guerrillas y paramilitares al espacio universitario, se apropiaba de los muros para difundir un mensaje de miedo y acoso percibido por los estudiantes, principalmente luego de los asesinatos al interior del campus durante el primer decenio del 2000 (Universidad Del Atlántico 2015). La universidad pública en Barranquilla fue durante varios años el escenario de panfletos de amenaza que transmitían un mensaje violento, esto tuvo una ruptura importante con la aparición en 2011 de una serie de murales alusivos a las identidades indígenas y afrodescendientes (figura 3.6), llamando la atención de quienes se topaban con los mismos:

Nosotros empezamos en los salones, empezó Jonathan, Nadir, estaban otros pelaos que ellos se atrevieron a hacerlos en los salones, mas como a especie de parche, de verdad que no pensábamos como hacerlo tan enserio, porque además, en la universidad había un lenguaje por decir así, político muy reacio no, violento, pero también sofocante, de ese dialogo que normalmente es político y muy poco se entiende y muy poco les llega a los pelaos, entonces nosotros teníamos alguna aceptación, osea nos aceptaban mucho. (Reynel Miranda, artista urbano, en conversación con la autora, 8 de Abril de 2017).

Fue así como a partir de la convergencia de ideas entre el artista bogotano Jimmy y el artista barranquillero Jonathan Ballestas, nace en 2011 el colectivo Minga Urbana Tierradentro, quienes incorporaban en sus obras un mensaje de reconocimiento de las identidades indígenas, así como también un fuerte contenido de critica a la modernidad, la cultura occidental y el consumismo. Sus mensajes fueron apareciendo en diversos salones y espacios del campus universitario (Universidad del Atlántico) y poco a poco fueron transformando la percepción de quienes no aceptaban que se pintara dentro de la universidad, esto se debía principalmente a que contaban con variados y llamativos mensajes, esta diversidad de puntos de encuentro y visiones de mundo se debió en gran parte a quienes conformaban el colectivo, para Reynel Miranda (artista plástico y miembro del colectivo) una especie de convergencia fortuita los llevo a unirse a la Minga y contribuir desde sus diversas profesiones y visiones de mundo:

Bueno mira el mensaje que nosotros buscábamos transmitir, primero que todo lo que normalmente universalmente se viene practicando y se pregona que es el amar a la tierra, amar

nuestra casa, nuestro hogar y usar nuestras propias raíces, desde el contexto de nosotros mismos para transformar la cultura, hacer una cultura de paz, de amor, creer en nuestras raíces, reafirmarlas y despojarnos de esa occidentalidad, de ese sistema que nos rige, como la contemporaneidad, todos esos vicios negativos que tenemos. Como te digo Jimmy, Nadir, todos éramos muy románticos, algunos más que otros. Yo siempre le he sentido miedo a la mano negra del sistema opresor por decirlo así ya y he vivido muchas muertes de muchos amigos, que nos han matado y todas esas cosas no y ellos si eran consiente de eso pero vivían el arte de una manera más existencial, yo siempre he sido como más realista, por ejemplo estaba Nadir, que era filósofo y sociólogo a la vez, estaban otros pelaos que se dedicaban mucho era a la arquitectura, osea hubo una especie de confluencia, eso fue una de las casualidades que uno dice que nojoda, de verdad que si estamos aquí todos reunidos, cada uno tiene un papel específico para hacer algo. (Reynel Miranda, artista urbano, en conversación con la autora, 8 de Abril de 2017).

Estas inquietudes que permitieron la unión de diversos jóvenes y su aceptación al interior del espacio universitario, fueron las mismas que definieron su compromiso hacia el mensaje que debía transmitir el arte y su papel transformador no solo del espacio sino también de las ideologías. Por dichas razones la Minga desarrollo una especial predilección por el trabajo barrial, que vinculara a la comunidad a la transformación del espacio intervenido y que a su vez llevara impreso un sentido comunitario, propio de la concepción indigenista del termino Minga que representa “la construcción de la unidad propia desde la visión del pueblo”(Crihu 2012):

Cuando ya empezamos a tomar las vainas con compromiso, empezamos a organizar el papel que desempeñaba cada quien, hacíamos sancocho y todo, fue una especie de Minga, la Minga es eso, trabajo comunitario y nosotros hacíamos Minga en los barrios también, bueno yo nunca había sido de esa filosofía indigenista, ni nada de eso, pero bueno me llamo mucho la atención la iniciativa de los pelaos, estuve un tiempo con ellos y fue una época muy bonita.

Nosotros con la Minga hacíamos intervenciones en barrios y la gente nos daba mucha aceptación, nosotros hablábamos con la comunidad y acordábamos donde pintar y llegábamos y limpiábamos el parque, lo arreglábamos, la gente se involucraba, entonces íbamos a la casa de una vecina, nos prestaba la olla grande, hacíamos sancocho, el man de la tienda nos regalaba vainas, es una vaina muy bonita, muy autogestionada y bueno la gente sienta la obra como algo suyo, uno no crea tampoco esas líneas imaginarias de que aja tal parche está aquí... nosotros no, como algunos vivíamos un poco más aislados, nos poníamos de acuerdo para ir al barrio de

cada uno a intervenir, entonces en cada barrio en que nosotros vivíamos nos daban el mural, es más la gente nunca nos decía que no, la gente siempre nos decía aja, pero aja de que son ustedes, como hace uno pasa trabajar con ustedes, también siempre está el político que dice hey vengan pa acá, vamos a trabajar con ustedes... pero era una experiencia linda, uno aprovechaba mucho esos espacios. (Reynel Miranda, artista urbano, en conversación con la autora, 8 de Abril de 2017).

Desde el año 2011 y con mayor fuerza durante el año siguiente, era muy común encontrar en localidades como Metropolitana, Suroriente y Norte Centro Histórico, los diferentes murales que poco a poco iba plasmando el colectivo, apoyados no solo por la comunidad sino también por residentes, transeúntes y hasta propietarios de negocios, que viendo el trabajo comprometido de los jóvenes y sus diferentes formas de autogestión (Como la venta del periódico A La Tiña) recaudaban fondos para llevar a cabo sus intervenciones:

Yo recuerdo que nosotros estábamos pintando en la 54 y los periodistas pasaban en el carro, se quedaban mirando y se bajaban, nos daban hasta plata y nos decían hey bacano y tal, llegaba un humorista, yo recuerdo que hubo un humorista de Cheverísimo que paso y se tomó una foto con nosotros como si fuéramos unos ¡Artistas! Y nosotros ¡Uy Zona! (risas) y en esos tiempos nosotros manejábamos también una revista que se llamaba Ciudad, que cambio después a La Tiña, era una especie de revista contracultural que hablaba, informaba de las problemáticas de la ciudad y nosotros nos rebuscábamos vendiendo esa revista, creo que aún está en circulación, y nosotros la vendíamos y así informábamos y le llamaba la atención también a la gente, entonces así Nadir se acercaba a los carros: hey brother colabórame con el periódico y tales, nos daban 5 mil pesos, 2 mil barras y nos daban para la gaseosa y bueno así uno se involucra más con la gente. (Reynel Miranda, artista urbano, en conversación con la autora, 8 de Abril de 2017).

Este reconocimiento que fueron ganando los miembros de la Minga gracias a sus intervenciones en el espacio público y los barrios populares, le dio a su trabajo un fuerte respaldo por parte de la ciudadanía, quienes no solo reconocían la calidad de sus obras sino también el trabajo de los jóvenes que se caracterizaba por la relación reciproca con los residentes del barrio. Las formas de autogestión mencionadas por Reynel en el anterior fragmento de la entrevista, demuestran el interés del colectivo por mantener la autonomía de sus intervenciones. No obstante durante el Bicentenario de Barranquilla–2013–algunos miembros del colectivo en asocio con la administración local participaron del evento bicentenario, para el cual diseñaron en la calle 53 con carrera 54 esquina “ un mural hecho en

homenaje a los 200 años de la ciudad. <http://barranquillabicentenario.blogspot.com>)

Figura 3.6. Minga Urbana Tierradentro



Fuente: www.facebook.com/tierradentro.mingaurbana

Figura 3.7. Memoria Histórica.



Fuente: www.facebook.com/tierradentro.mingaurbana

Sin embargo, al Colectivo no se le puede atribuir que hayan centrado su acción en la localidad Norte Centro Histórico, ya que si bien sus intervenciones permitieron que entrara con fuerza

el muralismo a la localidad (en lo cual cabe resaltar que fueron pioneros no solo en la tipología del mensaje sino también en los puntos de intervención escogidos, como fue el caso de su obra frente al teatro Amira de la Rosa, causando con ello una diada entre el templo de las bellas artes y la calle como vitrina para el arte público), no se limitó a este espacio y extendió su intervención a diversos barrios, parques y plazas de la ciudad. Empero, la Minga no realizó eventos de intervención en la localidad, pero sí participó de eventos relacionados con el arte urbano en la ciudad durante los años 2012 a 2014, entre los cuales destacó su participación en el evento Bicentenario de Barranquilla.

(...) la verdad es que todo se ha concentrado mucho en el centro histórico y es por el auge que hay ahora, de que aja Barranquilla quiere crecer por ese lado, lo del cuento de darle la cara al río y bueno esa es la nueva vitrina y aja con Killart ahora, los artistas están aprovechando este momento, este tiempo, para usar esta zona como pantalla, para ver que se vean tus trabajos y eso está bien, me parece bien, pero se están abandonando otras cosas, como los barrios, las intervenciones en los parques, y eso es fundamental, porque las intervenciones en los parques, en los barrios, tienen una gran aceptación del trabajo, en realidad es un trabajo que se hace para la gente. (Reynel Miranda, artista urbano, en conversación con la autora, 8 de Abril de 2017).

4. Fundaciones: La fundación Lienzo Urbano y la entrada en Escena del Killart

En 2014 y luego del éxito de las intervenciones auto gestionadas en el espacio público de la localidad Norte Centro Histórico, tales como Murillando y Murillo derecho y tras la entrada en escena de los colectivos anteriormente mencionados –Rebelarte, Minga Urbana–. Aparece en Barranquilla La Fundación Lienzo Urbano, quienes representaban una nueva forma organizativa, ya que a través de su estructuración como fundación podrían –además de intervenir los espacios públicos con una aparente mayor legalidad– contratar con el sector público y privado, marcando así una gran diferencia con los colectivos y sus formas de autogestión.

En Colombia las fundaciones “Son creadas a partir de fondos privados para promover programas sociales y se diferencian de las ONG, por tener una relación más armónica con el gobierno.” (Torres & Niño 2010, 10) esta última característica, se vería reflejada crecientemente en los procesos de intervención y asocio desarrollados por la fundación en años siguientes, especialmente en sus decisiones localizativas, las cuales concuerdan con el proyecto de la Alcaldía Distrital de Barranquilla de “darle la cara al Río” (tabla 2):

Tabla 2. Comparativa de intereses localizativos.

Fundación Lienzo Urbano	Alcaldía de Barranquilla
<p>“A la fecha, ya se han hecho varias intervenciones, siendo la primera de ellas una realizada en el barrio San Andresito que, por su cercanía al Centro Histórico de la ciudad y al Parque Cultural del Caribe, en donde está el museo regional más importante del país, pretende transformarse en un polo cultural que incluya el arte urbano.</p> <p>En este lugar, en los muros donde hoy se está trabajando para conectar la plaza del Parque Cultural del Caribe con la plaza de la Intendencia, más de 60 grafiteros y muralistas -locales y extranjeros- pintaron en febrero pasado 154 metros con diferentes representaciones de cómo ‘Volver la mirada al río’, tema que busca poner en valor la relación entre los ciudadanos y el río Magdalena, el más importante de Colombia. Una vez que se inaugure el nuevo espacio público y para no perder los murales, éstos se trasladarán a otros barrios de Barranquilla, ciudad que este año celebra su aniversario N° 201.</p>	<p>3.1. EL río Magdalena, Eje de desarrollo de Barranquilla.</p> <p>El río Magdalena es la razón de existir de Barranquilla como ciudad importante de Colombia. Si queremos volver a ser la puerta de oro y lograr una transformación plena de Barranquilla, tenemos que reencontrarnos con la vida del río... Queremos que el río sea el eje de desarrollo urbano de la nueva Barranquilla. (Plan de desarrollo 2012-2015)</p> <p>3.2. El Centro Histórico Renovado, Un foco de Desarrollo.</p> <p>El centro de Barranquilla es un tesoro de la ciudad, que tiene el brillo de su patrimonio arquitectónico y la fuerza de su legado histórico. Nuestro anhelo es incentivar su renovación, aumentando la seguridad, ordenando el comercio, despejando espacio público y generando normas que atraigan la inversión privada para que se revitalice esta zona Bicentenario.</p> <p>Nuestro propósito es convertir al centro histórico en núcleo de la cultura de Barranquilla.</p> <p>Promocionaremos el desarrollo de nuevas actividades comerciales y culturales.</p>

Fuente: Plataforma Urbana 2014/ Plan de Desarrollo 2012-2015.

Tal como se logra apreciar (Tabla 2) la concordancia entre ambos proyectos fungió como catalizador para el asocio entre la fundación y el sector público, dando como resultado una serie de intervenciones que se caracterizan por tener como eje localizativo a la localidad Norte Centro Histórico.

Sin embargo, a la fundación Lienzo Urbano también se le acredita el hecho de haber generado una cohesión organizativa entre diversos artistas locales, así como también lograr una amplia aceptación por parte de la ciudadanía, los sectores culturales y la administración local, la cual fue adquirida evolutivamente a través de las intervenciones que se realizaron en espacio público, en este proceso de adquisición de legitimidad y reconocimiento destacan varios factores:

1. La selección y ubicación en zonas de alta concurrencia y vías principales
2. El cuidado por los detalles estéticos y la utilización de materiales de buena calidad
3. El contar con la participación de los principales artistas internacionales, nacionales y locales en sus intervenciones a espacio abierto
4. El ganar amplio reconocimiento por parte de la ciudadanía, apoyados en la prensa local, nacional e internacional
5. Contar con el apoyo de la Alianza Francesa, quienes han estado de lleno en su promoción y creciente reconocimiento en la ciudad
6. El cambio del mensaje que transmiten las obras, dando paso a una nueva variedad de técnicas, entre las cuales destaca la mezcla entre el muralismo y el grafiti y los mensajes relacionados con las identidades y la memoria y los mensajes de tipo cultural-institucional.
7. Para investigadores vinculados al estudio de las culturas juveniles en la ciudad, la fundación Lienzo urbano demostró una gran capacidad para organizar a un gremio que en esencia es renuente a cualquier tipo de asocio, especialmente el que tiene relación con los sectores políticos:

Lienzo Urbano, logro algo que muchas organizaciones no lograron y fue hacerle entender a los grafiteros que era importante articularse y aun así articulados se tiran entre ellos cuando van a trabajar, pero bueno están articulados, pienso que ese es un espacio donde se debe aprovechar y enseñar a los grafiteros que eso va más allá del arte, que se puede incidir a través de eso en la ciudad y como se puede hacer para que esa propuesta trascienda más allá del arte (Lorena Mancera, Socióloga, en conversación con la autora ,20 de Febrero de 2017)

Por su parte algunos artistas independientes destacan la dificultad de formar parte de la fundación si es que no se está dentro de lo que ellos denominan “La rosca”, o si se viene de una experiencia de intervención callejera diversa a la de ser grafitero o muralista. Algunas experiencias como la de la artista plástica barranquillera Linda Montoya, participante de la tercera edición del festival de arte urbano Killart liderado por la fundación Lienzo Urbano, demuestran como a la primera intención de participar de sus proyectos existe una especie de rechazo o renuencia:

En 2015, retome el trabajo después de un año de quietud, y se me dio por salir a la calle pero ya a pintar como tal en espacios pequeños, una primera pintura que hice, aunque ya había salido con Lienzo Urbano, porque tenía como esa cosita dentro de querer pintar en la calle y salí una

vez con ellos a la Ciénaga del Mallorquín, pero no seguí porque vi que era , bueno había un gremio no, había un grupo como que era difícil entrar, sobre todo yo que era primera vez que quería pintar, entonces solamente fui una vez. (Linda Montoya, artista plástica, en conversación con la autora, 20 de febrero de 2017).

Empero, artistas como Joyce Obregón, destacan el hecho de que la articulación con la fundación se haya dado en un escenario de inclusión para los artistas locales, aun cuando en los inicios hubo reticencia a formar parte de la misma. Cabe destacar que la fundación Lienzo Urbano nace de la mano de dos jóvenes barranquilleras que no provenían del gremio de grafiteros o muralistas locales: Liane Daza y Dave Beltran.

Entonces obvio yo estaba como que hay otras nenas que bueno no están constantemente haciendo cosas pero si han hecho, se han tomado el trabajo de gastar dinero,.. osea marica, pintar en la calle no es barato, no es para nada barato, es súper caro, peligroso y mucho más... pero aja hay nenas que lo han hecho y estas nenas que salieron de la nada osea le dan materiales, osea te estoy hablando como que aja en la ciudad hubo un momento en que no había donde conseguir unos aerosoles para hacer grafiti, donde había que pedirlos a Bogotá y para pedirlos debías hacer un pedido de más de 10 latas en el que te podías gastar hasta 600 mil pesos, entonces era como que tenían los recursos, entonces hay una cosa ahí que te frustra, creo que eso nos sucede a todos, desde cualquier ámbito. (Joyce Obregón, artista urbana, en conversación con la autora, 17 de febrero de 2017).

No obstante, luego de poner en común sus proyectos con el gremio de artistas locales, varios de ellos decidieron hacer parte de este proyecto “bueno las nenas organizaron la reunión, yo no pude ir ni siquiera, pero si como que dejaron algunas cosas claras y de ahí ya como que todos estuvimos un poco más tranquilos, porque pues nos hablaron con mayor claridad” (Joyce Obregón, artista urbana, en conversación con la autora, 17 de febrero de 2017).

Esta participación de los artistas locales aumento especialmente durante el año 2015, durante el cual gracias al asocio e interés del artista Francés Cart`1 (Pierrick) y el apoyo de la Alianza Francesa, se gestó la primera edición del festival de arte urbano Killart. Esta primera Edición no contó con apoyo económico de la administración local, solo con la entrega de los permisos y algunas zonas clave para la intervención como lo fue la renovada Intendencia Fluvial en el corazón del centro histórico. Por su parte se realizaron donaciones vía internet y se contó con el apoyo de la Alianza Francesa en el tema de patrocinios y otros aspectos que contribuyeran a

la obtención de los materiales para las intervenciones; los artistas que participaron en esta edición fueron invitados, no se realizaron procesos de convocatorias o selección.

Figura 3.8. Killart 2015



Fuente: Galería Killart <https://www.facebook.com/killartfestival>

Dado el éxito y la aceptación que tuvo la primera edición del evento, en el año 2016 y 2017 se sumaron nuevos patrocinadores al mismo, uno de los más destacados ha sido la Secretaria de Cultura Patrimonio y Turismo de Barranquilla, quienes han seguido entregando los permisos asignando respaldo policial y promocionando en medios nacionales el evento. Sumado al apoyo del Distrito se ha fortalecido el asocio con la Alianza Francesa y nuevos patrocinios con empresas del sector privado como: Colorfil, Toi3, Coverfil, Institut Francaise, así como el Gobierno Nacional y el Gobierno francés, especialmente en la edición 2017 año en que el Killart formó parte de una serie de eventos en el marco del año Francia-Colombia:

El Año Colombia-Francia 2017 tiene el objetivo de acompañar la transformación profunda del país y su esfuerzo de proyección internacional, con el fin de ajustar y mejorar su imagen en Francia y en Europa. La programación del Año abarcará todos los sectores (cultura, universidades, investigación, economía, comercio, gastronomía, turismo, deporte) e incluirá las

principales ciudades de Francia y de Colombia, favoreciendo la creación de asociaciones sostenibles entre franceses y colombianos, así como la implicación seria de los entes territoriales y de las empresas (Embajada de Francia 2017, 1).

En esta misma coyuntura dos artistas locales viajaron a Francia (figura 3.9) para llevar una muestra de su trabajo y lo realizado en Killart, así como varios artistas franceses vinieron a la edición 2017: Hopare (París), Vinie (París), Kid Kréol & Boogie (La Réunion), Rezo (Toulouse) y Goin (Grenoble) (EL Heraldo 2017).

Figura 3.9. Killart en Francia



Fuente: //www.facebook.com/killartfestival

A partir de las 3 intervenciones que ha realizado Killart en Barranquilla a continuación se estima el nivel de concentración de las obras en la localidad Norte Centro Histórico durante las 3 ediciones del festival.

Tabla 3. Intervenciones Killart 2015 a 2017

Año	Ubicación	Número de Obras total	Número de obras en N.C.H	Total de la intervención en Mts 2	promedio de la intervención en Mts 2 en N.C.H	% de concentración de las obras en N.C.H	% de Dispersión de las obras
2015	Intendencia Fluvial (N.C.H) Siderúrgica del Norte (N.C.H)	11	11	510 mts2	510 mts2	100%	0%
2016	Zoológico de Barranquilla (N.C.H) Bellas Artes (N.C.H) Siderúrgica del Norte (N.C.H) Calle 44 entre carrera 41 y 43 (N.C.H) Carrera 46 entre 53 y 53B (N.C.H) Puente Bolívar (Sur Oriente)	22	17	1000 mts2	772.65 mt2	77,2%	22,8%
2017	Carrera 50 (N.C.H) Barrio Simón Bolívar (Sur Oriente) Ciénaga del Pajal (Dep. Magdalena)	16	14	2000 mts2 cuadrados	1.750 mts 2	87,7%	12,3%

Fuente: Entrevistas y Observación Participante.

A la luz de los datos presentados en la tabla 3 se establecen las siguientes conclusiones:

- 1) durante el primer año del evento–2015–solo se intervinieron 510 mts². No obstante en este año se presentó la mayor concentración de obras en la localidad, representado en 11 obras de las cuales el 100% de ellas se quedó al interior de la localidad Norte Centro Histórico.
- 2) Si bien en las ediciones 2016 y 2017 del evento aparentemente se observa una disminución en la concentración de obras en la localidad, representadas respectivamente en el 77,2% y el 87,7% cabe destacar que, en estos años se triplicó la cantidad de metros intervenidos al interior de Norte Centro Histórico– aun cuando se realizaron intervenciones en otras localidades y departamentos–, pasando de 510 mts² en la primera versión del evento a 772.65 mts² en 2016 y 1.750 mts² en 2017. Lo anterior da cuenta de un aumento progresivo en el número de obras que se concentran al interior de la localidad y el aumento en las áreas intervenidas.
- 3) La concentración de las obras en Norte Centro Histórico ha sido un proceso de carácter evolutivo, en el que desde el año 2015 hasta la actualidad han aumentado los metros cuadrados intervenidos al interior de la localidad y aunque pareciera que con la intervención de áreas por fuera de la localidad disminuiría la concentración de las obras, es posible afirmar que el número de metros cuadrados intervenidos da cuenta de un aumento significativo en la concentración.

La evidencia empírica del caso de la Localidad Norte Centro Histórico conlleva a que se analice con mayor detalle la actuación de entidades como la Fundación Lienzo Urbano, quienes indudablemente han generado un aporte primordial para la creciente expansión del arte urbano en la localidad convirtiéndose en el actor principal en este proceso desde los años 2015 –lo cual en ningún momento desconoce que los pioneros del mismo son los grafiteros de inicios de los 90 y colectivos como Rebelarte y Minga Urbanatierradentro–, siendo a su vez un pilar fundamental para dar el tránsito de lo clandestino a lo aceptado por la ciudadanía, el sector público y el sector privado. Sin embargo, sus intereses más allá de estar ligados a la recuperación e intervención de espacios públicos a través del arte reconociendo el trabajo de los artistas callejeros y otorgándoles valor a su obra” (Intervención de Cart`1 en el Panel académico del Killart 2017), están íntimamente relacionados con la creación de un mercado

para el arte urbano:

(...) porque nosotros mismos por así decirlo entre comillas creamos un mercado y creamos la solución a ese mercado, osea ya teníamos la solución al mercado pero a nadie le importaba el grafiti, entonces listo vamos a crear la necesidad de que alguien vea tan bacano un grafiti que diga hey cuanto me cobras por hacer un grafiti en el cuarto de mi hijo, eso antes no lo había, entonces listo creamos un mercado y eso convirtió al grafiti no solo en un tema de construcción social, sino también en un tema en que el grafitero podía construir recursos (Daniel Martínez, representante de la fundación Seres Vivientes, en conversación con la autora, 3 de Marzo 2017)

Un mercado para el cual quien organizara el gremio y tuviera a los artistas sería el único que pudiera ofertar y un mercado en el que además se contaría con el respaldo institucional: “los barranquilleros están invitados a participar en este evento de ciudad que busca promover la recuperación de espacios públicos por medio del arte urbano y la sinergia entre la cultura y el turismo para apalancar el desarrollo en la Región Caribe” (El Universal 2014). En este escenario muchos artistas han optado por mantenerse al margen de este tipo de arte callejero que tiende más a la publicidad:

Bueno cada quien le saca provecho al arte de la forma que pueda, cada quien necesita vivir, no se come de pintura (risas) bueno en parte es muy cierto lo que dice Armando Silva, porque aja en algunos casos es más publicidad, cuando le conviene al sistema, a la alcaldía, a lo oficial, si me entiendes, entonces no se están interviniendo los espacios para incomodar a la gente, sino a lo contrario para que la gente se sienta cómoda, osea digamos es arte, pero no es grafiti, porque el grafiti no se te darán términos, definiciones de grafiti diferente, yo tengo mis concepciones de lo que es grafiti, pero bueno, yo tengo un punto de vista más desde otra mirada, pero si es cierto eso que dice este Silva, ese tipo de arte es más publicidad, osea mira uno tiene que saber que vende si me entiendes, desafortunadamente ese tipo de lenguaje no me gusta, pero uno a veces le toca vender su imagen, su idea o su propia conciencia (risas) entonces tú decides que vendes ya, es que uno puede vivir, el artista puede vivir de su arte, lo que pasa es que nosotros, no se ya, aquí el comercio es muy difícil, pero uno crea eso ya, uno crea la necesidad, como el mismo publicista dice, uno crea publicidad para la gente, esa necesidad de consumir algo, osea nosotros podemos hacer eso, pero lo que pasa es que nos enfrascamos tanto en el hecho de que queremos hacer boom ya. (Reynel Miranda, artista urbano, en conversación con la autora, 8 Abril 2017)

Otro factor que destaca respecto a los interés de la fundación como actor es el tema de las preferencias localizativas (figura 3.10) (tabla 3), en las cuales se evidencia la predilección por

intervenir espacios públicos al interior de la localidad Norte Centro Histórico, no solo por sus ventajas localizativas sino también en una inherente relación con el plan de renovación del Centro Histórico (tabla 2). Para autoras como Amao y como resultado de su investigación del street arte en Tijuana, estas preferencias localizativas pueden explicarse como un factor que diferencia al street art del grafiti tradicional:

En tanto el grafiti se expresa como un reclamo ante “el poder de la ciudad”, el street art opta por “trabajar con el entorno urbano”. El grafiti “pretende cubrir tanto terreno como sea posible [...], y el street art está generalmente más preocupado con la colocación específica y estratégica de las piezas que trabaja con y no contra el medio ambiente construido” (Armstrong, 2005 Citado en Amao 2014, 47).

Empero, para otros autores el hecho de que exista una preferencia localizativa por el Centro Histórico se debe a las cualidades particulares que tiene este área en relación a otras zonas del espacio urbano: Sus ventajas localizativas (centralidad) y su carácter histórico (De La Cruz & otros 2015, 266). Para el caso de Barranquilla, algunos artistas locales (independientes y miembros de la fundación) identifican esta especial relación entre la ubicación de las obras de Killart y las ventajas localizativas que supone el estar en la localidad Norte Centro Histórico:

Creo que es algo estratégico, porque hay un proyecto de, como se le diría, recuperación de conservar el patrimonio, de mostrar al turista esta que es como la cara bonita de Barranquilla, es algo así como me imagino que pasa en Cartagena y en todos los lugares que tienen como una parte bonita, a la que se le invierte con toda para mostrar una cara amable a los demás, entonces creo que se usa a los artistas urbanos para terminar ese proyecto. Sobre eso yo participe en el 2012 en un Workshop que hicieron: “ Primer Workshop internacional de arquitectura y espacio público” un Workshop es un espacio de trabajo y de creación de proyectos y de intercambio de ideas y de creación con diferentes personas y curiosamente todo lo que se dio ahí es lo que está pasando acá, eran arquitectos de España, estudiantes, estudiantes de arquitectura de la universidad del Atlántico y aparecieron los artistas (risas), éramos 5 grupos y debía haber de España, de Barranquilla, arquitectos y artistas y hablaban de centros de convenciones, de viviendas en el centro, hablaban de intervenir con arte, hablaban de ampliar la carrera 50, que ya está ampliada y parece que ese será el espacio para pintar durante este killart, todo eso es un proyecto conectado y de peatonalizar y no sé qué, entonces hoy yo veo y digo ¡caramba! Todo lo que se habló, lo que se hizo en 2012, está pasando ahora y son los lugares en los que se está interviniendo. El centro de convenciones se intervino desde antes cuando estaba cerrado e hicieron grafiti, hicieron cosas para decorar me imagino mientras se tumbaba, ya no está porque

ya construyeron, eran las paredes de los lotes cuando se está construyendo, que también uno los interviene, a sabiendas de que en algún momento van a desaparecer. (Artista Independiente/participante de la edición 2017 de Killart, entrevista por Angely M, Barranquilla, 20 de febrero de 2017).

Obvio si a mí me dicen en el killart que donde quiero pintar, osea a mí me gustaría pintar dentro de Barrio Abajo por ejemplo y es algo desde hace años, que quiero, pero no porque ahora todos quieren estar en Barrio Abajo, es como que me gustaría desde hace años pintar dentro de Barrio Abajo, o Barrio Montes es decir lugares donde está la negramenta enserio, donde yo podría parecer Albina (risas). Pero también reconozco que pintar en estos espacios, sobre todo como festival, te da el aval para que posteriormente tú puedas pintar donde quieras. (Artista y miembro de la fundación Lienzo Urbano/Participante de la 1, 2 y 3era edición de Killart, entrevista por Angely M, Barranquilla, 17 de febrero de 2017).

A la Murillo se le ha abandonado en ese sentido, se le ha quitado como ese interés por parte de los artistas, y se han interesado más como en otra zona, la verdad es que todo se ha concentrado mucho en el Centro Histórico y es por el auge que hay ahora, de que aja Barranquilla quiere crecer por ese lado, lo del cuento de darle la cara al rio y bueno esa es la nueva vitrina, los artistas están aprovechando este momento, este tiempo, para usar esta zona como pantalla, para ver que se vean tus trabajos y eso está bien, me parece bien, pero se están abandonando otros espacios, como los barrios y las intervenciones barriales, construidas desde la base del trabajo comunitario son muy importantes. Yo me pregunto una cosa, si la gente que vive alrededor de los murales que hicieron en Killart, conocen a Guache, conocen a esos artistas full reconocidos que vinieron aquí, yo me pregunto si ellos entenderán lo que pintaron, no se o si se hizo esa conversación con la gente, no sé, yo me imagino que lo harán, yo me imagino que por sentido común el killart habrá hecho ese trabajo social con la comunidad, porque la gente se siente, se apropia más de los espacios cuando sabe que confluyeron con ellos. (Artista independiente, en conversación con la autora, 10 de Abril de 2017).

Estas apreciaciones de los artistas locales dan cuenta de cómo el proceso de localización de las obras al interior de la localidad (2014-2017), supone el desconocimiento de otras áreas que potencialmente pueden ser intervenidas para contribuir a la recuperación de áreas degradadas a través del arte. No obstante a través del Killart lo que se evidencia es un fortalecimiento del valor cultural del centro histórico, contribuyendo a la conversión de la zona patrimonial en un área del alto valor y atractivo turístico, que esconde a su vez un proceso de gentrificación en los barrios tradicionales del Centro Histórico como Barlovento y principalmente Barrio Abajo:

Figura 3.10. Barrió Abajo: Museo a Cielo Abierto.



Fuente: El Heraldo Y Secretaria De Cultura, Patrimonio Y Turismo De Barranquilla.

5. EL Sector Público

El rol del sector público en este proceso ha ido asumiendo un protagonismo creciente desde la llegada de Elsa Noguera De La Espriella a la alcaldía de la ciudad. Este hecho marco una pauta significativa entre lo que vendría a ser el antes y el después de la relación asociativa entre el gobierno local y las culturas juveniles (organizaciones, colectivos, fundaciones); su relación con los artistas urbanos fue pieza importante de su campaña por la alcaldía y luego de la misma se dio paso al fortalecimiento de dicha relación a través de una serie de proyectos y espacios dentro de su gobierno para el desarrollo y promoción de los jóvenes, sus formas organizativas y prácticas político-culturales. Así lo destaca el líder juvenil y coordinador del Programa Quilla Joven: Daniel Martínez:

En el 2011 candidata a la alcaldía Elsa Noguera de la Espriella, ella quiso hacer su campaña con hip-hop, porque se dio cuenta que los jóvenes no votaban, los jóvenes poco les importaba el tema electoral y bueno ella sabía de pronto la fuerza que tenía en las personas adultas, pero quería jóvenes, entonces decidió hacer su campaña con hip-hop, entonces las casas, los comandos electorales los pinto con grafiteros, la canción Barranquilla florece para todos, que era el jingle de la campaña fue con raperos y los flashmob en los centros comerciales y en toda Barranquilla, fue con B-boys,.. luego de esa experiencia, que de eso mucha gente supo de Elsa y la relacionaban con el hip-hop y de hecho en la historia de jóvenes votando en Barranquilla, fue la temporada o la jornada electoral donde históricamente más jóvenes votaron y votaron a favor de la alcaldesa, obviamente quedo de alcaldesa y le quedo sonando el tema social que hacíamos a través del arte urbano, entonces les quedo sonando eso ahí y en el 2012 cuando Elsa llevaba su primer mes de gobierno, me cito en su despacho y me dijo Dani yo necesito que tú seas el coordinador de juventud que Barranquilla necesita, pásame un proyecto, ese proyecto, porque yo le había comentado que Soy Pro, jóvenes con propósito, que fue el proyecto bandera de juventud de Barranquilla y ejemplo a nivel nacional. (Daniel Martínez, representante de la fundación Seres Vivientes, 3 de Marzo 2017)

En este proceso también participaron algunos grafiteros de la ciudad, quienes para el momento ya venían trabajo de forma independiente. Esta intención de vincular a los actores juveniles a procesos políticos y de construcción de ciudad, se vio reflejado en varios apartados del plan de desarrollo “Barranquilla Florece Para Todos” de la alcaldesa Elsa Noguera, en cuya administración se crearon espacios de participación política juvenil como la Plataforma juvenil (Abril 2014) y se concretó finalmente la construcción de la Política pública de juventud a partir del segundo semestre del año 2014.

Empero, durante el periodo de gobierno de Elsa Noguera su programa bandera fue el programa Jóvenes Con Propósito Soy Pro, el cual recibió una inversión inicial de 900 millones de pesos “Elsa en el tema urbano fue fundamental, nunca antes en la historia de Barranquilla y creo que de Colombia, un hip-hoper había cogido 900 millones del estado y lo había invertido en el hip-hop en Barranquilla” (Daniel Martínez, representante de la fundación Seres vivientes, 3 de Marzo 2017).

Daniel Martínez, quien ha estado coordinando el programa desde el gobierno de Elsa Noguera hasta el periodo actual de gobierno del alcalde Alex Char, enfatiza sobre la importancia del asocio que se consolidó entre la cultura hip hop en la ciudad y el gobierno local. Cabe

destacar que el programa Soy Pro acogió a un gran número de artistas y expresiones de las culturas urbanas, como fueron las diversas expresiones del hip hop: Canto, Baile, grafiti y grupos como los skaters. Estas diversas expresiones convergían alrededor de 4 puntos clave a través de los cuales fue estructurado el programa:

- a. Competencias para la vida
- b. Generación de ingresos
- c. Arte (break dance, fútbol free style y Composición Musical)

Durante los años 2013 a 2015 se realizaron a su vez, varias ediciones del evento ProFest, que se desligaba del programa Soy Pro y consistía en generar un espacio en el que convergieran estas diversas expresiones urbanas, cuyo escenario era la Plaza de la Paz en la Localidad Norte Centro Histórico, un espacio que había sufrido un serio deterioro en años anteriores a su remodelación (2012) y que comúnmente era asociado a un imaginario de inseguridad y violencia:

Cuando reconstruyen la plaza de la paz, se convierte en un espacio para que las pandillas se encuentren y se dieran puñaladas y se tiraran piedras, que hicimos nosotros como Seres Vivientes: ven acá, vamos a sacar los ensayos de este colegio y vamos a llevarlo a la plaza de la paz y vamos a crear un ambiente, un evento que se repita una vez a la semana, donde la gente sepa que hay hip-hop y hay cultura urbana en ese espacio y es ahí donde nosotros empezamos a ensayar todos los días y los miércoles de plaza, que es el evento que nosotros lideramos y hacemos cada miércoles, desde hace 5 años, que ya hace parte incluso de la agenda, porque cuando vienen personas a la Alianza Colombo-Francesa, a la secretaria de cultura de otros países, les dicen: Miércoles hay break dance en la plaza de la paz, entonces ya todo el mundo sabe que los miércoles hay hip-hop, entonces empezamos a dar talleres de grafiti en la plaza de la paz, talleres de break dance y unos grupitos de rap, entonces empezaban a rapear y de ese proceso nació algo que se llama La Jungla Hip-Hop, entonces eran un montón de raperos de diferentes espacios que empezaron a ver en la plaza de la paz un espacio donde el hip-hop era aceptado y empezaron a hacer su freestyle de manera satélite, aquí estaba el evento miércoles de plaza con todo lo que era break dance, habían unos grafiteros por aquí dando unos talleres y ellos se hacían en grupos satélites a hacer su freestyle con algunos raperos que también hacían parte de Soy Pro, en el 2013-2014. (Daniel Martínez, representante de la fundación Seres Vivientes, en conversación con la autora, 3 de marzo de 2017).

Figura 3.11. ProFest.

Hoy, Profest, el festival de jóvenes en Barranquilla



ENTRETENIMIENTO | 23 de Agosto de 2013 - 00:05

Se acabó la espera, los jóvenes barranquilleros que solicitaban un evento en donde tuvieran la oportunidad de compartir lo último en gadgets, cultura pop y urbana, arte, juegos y conocimiento, tendrán hoy y mañana un espacio hecho para mostrar lo más novedoso del talento juvenil de la ciudad.

La Plaza de la Paz de Barranquilla será la encargada de recibir aproximadamente a 8 mil jóvenes entre hoy y mañana, desde 9 de la mañana hasta las 7 de la noche, que podrán compartir las cuatro temáticas del evento: arte, entretenimiento, tecnología y conocimiento.



Fuente: <https://www.elheraldo.co/tendencias/ho-y-profest-el-festival-de-jovenes-en-barranquilla-121856>

Si bien Soy Pro se consolidó como el programa bandera de la Administración de Elsa Noguera, esto no impidió el desarrollo de otros eventos en los cuales se contó con la participación de artistas urbanos:

Figura 3.12. Eventos de grafiti y street Art apoyados por la Administración Distrital (2012-2015)



Fuente: Prensa local, Alcaldía Distrital de Barranquilla, Fundación Lienzo Urbano.

Tal como lo evidencia la figura 3.12, el apoyo y asocio del sector público ha ido creciendo de forma gradual desde el año 2012. Sin embargo este asocio ha estado liderado por la Oficina de Participación Ciudadana en cabeza de Catalina Ucròs y el Secretario de Cultura, Patrimonio y Turismo Afif Siman; quienes durante la administración 2012-2015, fueron los encargados de coordinar los procesos relacionados con el arte y la cultura en la ciudad. De igual forma, se pone de manifiesto (figura 3.12) que, desde la aparición de la fundación Lienzo Urbano se estrecharon lazos entre el gobierno local y los artistas urbanos. En 2015 y con la primera versión del Killart, el Distrito fue quien concedió los permisos para las zonas a intervenir (Intendencia fluvial y vía 40 con calle 77), asignó acompañamiento policial y acompañó la fiesta de entrega de los muros en la renovada Intendencia Fluvial. Sin embargo, se presume que en este primer evento la alcaldía no entregó fondos o donaciones para patrocinar el evento:

Creo que bueno el apoyo de Killart no es tan colombiano, sino que es más francés, digamos que eso es algo ya más de su cultura de apoyar el arte y otras concepciones, la alcaldía aparece más

que todo por los permisos, las ayudas, pero no es quien más apoya, eso digo yo desde mi perspectiva de espectadora cercana, percibo que quien está apostando todo es la Alianza Francesa, lo que si se ha logrado, es que esos recursos sean mayores. (Joyce Obregón, artista urbana, en conversación con la autora, 17 de febrero de 2017).

Para las ediciones 2016- 2017, no solo patrocinó la administración del actual alcalde Alex Char, quienes de nuevo entregaron los permisos, el acompañamiento policial y además han promocionado el evento desde sus redes de comunicación oficial, sino que también se vinculó el gobierno Nacional. Para la edición 2017 el evento hizo parte del año Francia-Colombia y también fue realizado en Bogotá y Medellín.

El sector público representado en la Alcaldía de Barranquilla, se convierte en un actor influyente en el proceso de concentración del arte urbano en la localidad, no solo porque se evidencia una sistemática tendencia a entregar los permisos en zonas de la Localidad desde el año 2015, sino que además este asocio ha permitido que se reconstruya el imaginario colectivo de que los artistas urbanos y sus intervenciones estaban ligadas a lo vandálico y a la delincuencia y en esta línea se transformó también la forma en que la fuerza policial reprimía a los grafiteros y artistas urbanos en la ciudad:

Pues depende del lugar donde uno vaya a pintar, igual ya ahora es como mucho más tranquilo, porque los policías de pronto por los eventos que ya han sucedido en la ciudad como Killart y eso, ya entienden más la posición del que hace grafiti, a mí las últimas veces que he ido a pintar, han pasado policía y hasta me han prestado vigilancia y he estado muy tranquilo, yo no he tenido ningún inconveniente pero bueno si ya es una propiedad privada. Bueno yo no he tenido la oportunidad de salir a otros lugares a hacer mi grafiti, solo a Palomino, pero si he hablado con amigos de otras ciudades y me han dicho que pues en otras ciudades es más complicado el hecho de salir y hacer grafiti, es como más en Bogotá que me dice Notable, un amigo que también hace grafiti de hace mucho tiempo, me dice que es full difícil hacer grafiti, tal vez con permisos crear algo pero aquí es como más tranquilo, algo muy chistoso es que me decía: “joda yo puedo prender aquí y pasan los policías y osea no me dicen nada, porque estoy pintando ya, en cambio él de pronto en su ciudad o en otros lados no puede hacerlo”. (Rafael Mattos, artista urbano, en conversación con la autora, 16 de Marzo 2017).

Figura 3.13. Renovación del Centro Histórico.

3.2 El Centro Histórico renovado, un foco de desarrollo	<p>Las grandes ciudades del mundo como Barcelona, Buenos Aires, Shangai, han convertido sus centros como referencias históricas que empoderan a los ciudadanos y potencian la promoción turística. El centro de Barranquilla es un tesoro de la ciudad, que tiene el brillo de su patrimonio arquitectónico y la fuerza de su legado histórico. Nuestro anhelo es incentivar su renovación, aumentando la seguridad, ordenando el comercio, despejando espacio público y generando normas que atraigan a la inversión privada para que revitalice este zona bicentenario.</p>
	<p>1. Seremos impulsores de la renovación integral y a largo plazo del Centro Histórico de Barranquilla, que comprende la restauración o conservación de edificios que a pesar del deterioro que registran hoy, tienen un alto contenido arquitectónico, histórico o cultural, así como la instrumentación de programas educativos y ecológicos que permitan la apropiación simbólica y física de los espacios públicos con una mentalidad de prevalencia del interés general por sobre el particular.</p>
	<p>2. Promoveremos el desarrollo de nuevas actividades comerciales y culturales y estimularemos la construcción de proyectos de vivienda para que revitalicen el sector, especialmente en las noches. Queremos articular el Centro con el resto de la ciudad, para que este aporte todo su potencial a la economía formal y al progreso de Barranquilla.</p>
	<p><i>3. Nuestro propósito es convertir al Centro Histórico en núcleo de la cultura de Barranquilla. Eso a través de una gestión que garantice una movilidad sostenible y apertura de espacios para la tertulia, la música y las manifestaciones artísticas de la ciudad. Un lugar que recupere los legados que ha dejado la literatura, la arquitectura y la actividad económica.</i></p>
	<p>4. Promoveremos entre los ciudadanos de Barranquilla y otras regiones, proyectos de inversión privada para esta zona, incluso con gestiones ante la banca privada que despierten su interés por la financiación de proyectos de compra, restauración y/o renovación de bienes inmuebles.</p>

Fuente: P.O.T 2012 Barranquilla

De igual forma su interés por potenciar el arte urbano en esta localidad, está íntimamente relacionado con su interés por recuperar el Centro Histórico de la ciudad y devolverle su carácter histórico y cultural:

Estos propósitos del plan de renovación no resultan desconocidos para los artistas urbanos, especialmente el relacionado con:

Convertir al Centro Histórico en núcleo de la cultura de Barranquilla. Eso a través de una gestión que garantice una movilidad sostenible y apertura de espacios para la tertulia, la música y las manifestaciones artísticas de la ciudad. Un lugar que recupere los legados que ha dejado la literatura, la arquitectura y la actividad económica. (Fuente: P.O.T 2012-2015 Barranquilla.)

En estos aspectos los artistas urbanos reconocen que el interés de la administración al promocionar eventos relacionados con un arte al cual antes excluían y reprimían, está muy ligado a los planes de renovación de las áreas patrimoniales:

Creo que es algo estratégico, porque hay un proyecto de, como se le diría, recuperación de conservar el patrimonio, de mostrar al turista esta que es como la cara bonita de Barranquilla, es algo así como me imagino que pasa en Cartagena y en todos los lugares que tienen como una parte bonita, a la que se le invierte con toda para mostrar una cara amable a los demás, entonces creo que se usa a los artistas urbanos para terminar ese proyecto. Sobre eso yo participe en el 2012 en un Workshop que hicieron: “ Primer Workshop internacional de arquitectura y espacio público” un Workshop es un espacio de trabajo y de creación de proyectos y de intercambio de ideas y de creación con diferentes personas y curiosamente todo lo que se dio ahí es lo que está pasando acá, eran arquitectos de España, estudiantes, estudiantes de arquitectura de la universidad del Atlántico y aparecieron los artistas (risas), éramos 5 grupos y debía haber de España, de Barranquilla, arquitectos y artistas y hablaban de centros de convenciones, de viviendas en el centro, hablaban de intervenir con arte, hablaban de ampliar la carrera 50, que ya está ampliada y parece que ese será el espacio para pintar durante este Killart, todo eso es un proyecto conectado y de peatonalizar y no sé qué, entonces hoy yo veo y digo ¡caramba! Todo lo que se habló, lo que se hizo en 2012, está pasando ahora y son los lugares en los que se está interviniendo. El centro de convenciones se intervino desde antes cuando estaba cerrado e hicieron grafiti, hicieron cosas para decorar me imagino mientras se tumbaba, ya no está porque ya construyeron, eran las paredes de los lotes cuando se está construyendo, que también uno los interviene, a sabiendas de que en algún momento van a desaparecer. (Artista Independiente, en conversación con la autora, 20 de febrero de 2017).

A la Murillo se le ha abandonado en ese sentido, se le ha quitado como ese interés por parte de los artistas, y se han interesado más como en otra zona, la verdad es que todo se ha concentrado mucho en el Centro Histórico y es por el auge que hay ahora, de que aja Barranquilla quiere crecer por ese lado, lo del cuento de darle la cara al río y bueno esa es la nueva vitrina, los artistas están aprovechando este momento, este tiempo, para usar esta zona como pantalla, para ver que se vean tus trabajos y eso está bien, me parece bien, pero se están abandonando otros espacios, como los barrios y las intervenciones barriales, construidas desde la base del trabajo

comunitario son muy importantes. Yo me pregunto una cosa, si la gente que vive alrededor de los murales que hicieron en Killart, conocen a Guache, conocen a esos artistas full reconocidos que vinieron aquí, yo me pregunto si ellos entenderán lo que pintaron, no se o si se hizo esa conversación con la gente, no sé, yo me imagino que lo harán, yo me imagino que por sentido común el Killart habrá hecho ese trabajo social con la comunidad, porque la gente se siente, se apropia más de los espacios cuando sabe que confluyeron con ellos. (Artista independiente, en conversación con la autora, 10 de Abril de 2017).

Sin embargo la actuación de la administración local enmascara una doble intencionalidad: por una parte esta actuación representa los intereses de la administración por potenciar el valor cultural y patrimonial del Centro Histórico, en esa medida la vinculación de los artistas urbanos a diversos proyectos financiados durante el gobierno de Elsa Noguera y actualmente durante la administración Char, buscan dotar a través del arte a las zonas centrales y patrimoniales. Estas nuevas prácticas relacionadas al arte urbano en el Centro Histórico también contribuyen al fortalecimiento de la política de “City Marketing” en Barranquilla, la cual busca potenciar la imagen atractiva para el turismo y la inversión nacional e internacional.

Por otra parte la entrega de permisos a la fundación Lienzo Urbano por parte de la alcaldía, para intervenir con arte urbano zonas de renovación con alto valor patrimonial—como el caso de la Intendencia Fluvial y la renovada carrera 50— enmascara el proceso de gentrificación y desplazamiento de población originaria en barrios como Barrio Abajo y Barlovento. Para el caso del barrio Barlovento la exalcaldesa Elsa Noguera de la Espriella emitió el decreto 400 de 2013 por el cual se declaró a todo el barrio Barlovento de utilidad pública e interés social, lo cual avalaría a la administración a intervenir y/o comprar y vender predios del barrio, esta situación se suma a la falta de una ley de protección patrimonial para Barrio Abajo, ya que si bien algunos bienes patrimoniales se encuentran protegidos al interior del barrio, no existe una ley que reconozca el carácter histórico y patrimonial del barrio y sus inmuebles en conjunto.

Como conclusión, esta investigación señala que este proceso de localización de obras en las *áreas patrimoniales incluidas en el plan de renovación del Centro Histórico de Barranquilla*, está contribuyendo a la elitización del lugar y al inminente desplazamiento de la población originaria a partir de un latente proceso de gentrificación cultural.

Este capítulo en particular es de especial importancia para el grueso de la investigación, en primer lugar en él se ponen de manifiesto las historias tras la participación de actores de diversa índole en torno a la ubicación de obras en áreas centrales y/o patrimoniales, algunos muy ligados a los inicios del grafiti en la ciudad y otros más relacionados a esta más reciente tendencia hacia la creación de un mercado para el arte urbano en Barranquilla. De igual forma es en este capítulo que se expone la relación inherente entre esta nueva tendencia hacia el arte urbano y las preferencias localizativas de los artistas y fundaciones de arte urbano por la localidad Norte Centro Histórico.

En conclusión los aspectos más relevantes de este capítulo de la investigación son los siguientes:

- 1- Los artistas urbanos son los principales actores tras la expansión del grafiti en la ciudad, si bien hoy es posible encontrar principalmente obras relacionadas con técnicas propias del arte urbano, fue el grafiti el pionero de este proceso en Barranquilla y fueron los grafiteros que surgen en la ciudad a inicios de los 90's y el primer decenio del 2000 quienes extendieron la práctica en la ciudad, especialmente en muros de las avenidas principales como La Calle Murillo.
- 2- Con la entrada en escena del muralismo de la mano de colectivos como La Minga Urbana Tierradentro, así como la fuerza que fueron tomando las fundaciones de jóvenes hip-hop como Seres Vivientes y entidades como la Fundación Lienzo Urbano, se despertó el interés de la administración local—en cabeza de Elsa Noguera—por impulsar el arte urbano a través de eventos y actividades permitieron que poco a poco los muros de la Localidad Norte Centro Histórico fueran llenándose de obras. (El caso de Murillando, las intervenciones del Killart en áreas declaradas patrimonio, bienes renovados y vías principales). Este último evento Killart representa la influencia directa para la concentración de las obras en la localidad.
- 3- Se hace necesario ampliar la comprensión de estas preferencias localizativas de los artistas urbanos y fundaciones, por lo cual el capítulo 4 abordara brevemente las variables Centros Históricos, renovación, arte urbano y localización, para develar cuales son las ventajas localizativas que ofrece la localidad Norte Centro Histórico en Barranquilla a los artistas y fundaciones de arte urbano, primordialmente en lo relacionado a la concesión de bienes y áreas declaradas patrimonio para su intervención con arte urbano.

Capítulo 4

El arte urbano y su preferencia localizativa por los Centros Históricos

Este capítulo ofrece al lector un breve panorama de la variable centros históricos, intentando a su vez indagar la causa del por qué estas zonas se convierten en escenarios privilegiados para la *localización* del arte urbano, seguido de una concisa descripción del Plan Maestro del proyecto de regeneración del espacio público del Centro Histórico de Barranquilla y un aparte en el que se analiza la simbiosis entre los procesos regeneración y el interés localizativo de las fundaciones que controlan el mercado del arte urbano en la ciudad.

1. Renovación urbana y Centros Históricos en América Latina

Los centros históricos son el principal referente para comprender la evolución y transformación de las ciudades, son compendios de la memoria, las identidades y la evolución espacial (Bossio 2001, 3) a partir de las cuales tuvo su origen el crecimiento urbano. Empero, el análisis de los centros históricos ha sido asumido en forma mayoritaria desde su carácter histórico, evolucionando desde la visión monumentalista que primaba a inicios de los 70's (Troitiño 2003, 3) hasta una visión holística en la cual se incluyen los procesos sociales, económicos y culturales que han permeado el ciclo evolutivo de estas áreas urbanas. No obstante, todo análisis de los centros históricos nos remite a la historia de la ciudad misma, especialmente en el caso de las ciudades de América Latina durante los periodos de Conquista y Colonia, en los cuales se instauró el poder político, económico y religioso en el área central, dotando así de un flujo constante de actividades a la zona central, en la cual también se incluía la actividad residencial, que para la época, fue especialmente predilecta por las elites locales.

Sin embargo la preferencia localizativa por el centro histórico fue mutando al igual que el desarrollo mismo de nuevas áreas urbanas; un desarrollo muy ligado a los procesos económicos y sociales que tenían lugar a escala global. Autores como Carrión (2000; 2009; 2010) y Gonzáles (2013) consideran que el surgimiento de nuevas centralidades en la ciudad y la consolidación de áreas urbanas periféricas influyó directamente en la disminución de la inversión estatal en la zona histórica, especialmente dada la ausencia de políticas públicas eficaces que potenciaran la calidad de vida en el centro histórico. Estos procesos están íntimamente relacionados con el cambio del modelo de urbanización en América Latina (Carrión 2010, 21).

La suma de estos y otros factores dieron lugar a un proceso de creciente vaciamiento del centro histórico, debido principalmente al traslado de las actividades económicas y políticas hacia nuevas centralidades y la pérdida de interés de las elites y sectores medios para residir en la zona.(González 2013, 4).

Este proceso de pérdida de población y traslado de las actividades económicas–comerciales, industriales–políticas y residenciales del centro histórico, influyó en el surgimiento de ciertas problemáticas que acrecentaron el deterioro de los cascos históricos, entre ellas: ocupación informal del espacio público, deterioro de las edificaciones, pérdida de población, abandono de las edificaciones destinadas a usos residenciales, aumento de la marginalidad e inseguridad, propensión a usos delictivos en la zona, aumento del empleo informal/ estacionario. De esta forma el centro histórico se convirtió en un área donde coincidían de forma contradictoria su especial valor histórico-patrimonial y el aumento de condiciones sociales críticas como la pobreza económica y social (Carrión 2000, 7).

No obstante y muy a pesar de que estas problemáticas se replicaban en la mayoría de los centros históricos de América Latina, fue solo hasta los años 70 con la entrada en escena de la UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura), que se decidió emprender un plan de acción para la protección de los centros históricos y su valor patrimonial. Es así como en el año 1972 luego de la reunión de Quito (1967)–en la cual comienza a hacerse extensivo en América latina el concepto de Centro Histórico–, la UNESCO, “incluye a los centros históricos dentro de la categoría de “Grupos o Conjuntos de edificios”, y en este contexto, durante la década de 1980, numerosos centros históricos latinoamericanos (Quito, Olinda, Lima, La Habana, Salvador, Zacatecas, Cartagena) fueron declarados Patrimonio de la Humanidad, poniendo el acento en la conservación de sus componentes arquitectónicos sin considerarse las funciones, los usos o la población.” (Gonzales 2013, 3). Años más tarde con la introducción del nuevo modelo de planificación estratégica² (80`s-90`s), los centros históricos fueron asumidos como grandes proyectos urbanos G.P.U³ en los

² “La planificación estratégica puede definirse como una forma sistemática de manejar el cambio y de crear el mejor futuro posible para una ciudad. Más específicamente, la planificación estratégica es un proceso creativo que sienta las bases de una actuación integrada a largo plazo, establece un sistema continuo de toma de decisiones que comporta riesgo, identifica cursos de acción específicos, formula indicadores de seguimiento sobre los resultados e involucra a los agentes sociales y económicos locales a lo largo de todo el proceso.” (Fernández Güell 2007, 54)

³ “Los grandes proyectos urbanos se orientan a la transformación funcional y física de áreas estratégicas, que habían quedado relegados por el declive de los usos funcionales otrora dinámicos en

cuales la principal estrategia de intervención era la renovación o revitalización. En este sentido Carrión propone que los centros históricos se convierten en objeto y proyecto de deseo, especialmente bajo el enfoque de la planificación urbana, en la cual se ve al centro como un escenario para el desarrollo de grandes proyectos urbanos, siendo el centro en sí mismo un gran proyecto de alcance supra local.” (Carrión 2010, 31). Esto se ve reflejado principalmente en el caso de los Centros Históricos declarados bienes de la humanidad.

2. Revitalización del Centro Histórico.

A partir de la declaración de los Centros Históricos (Quito, Cartagena, la Habana, Salvador, Zacatecas) y el renombrado proceso de reconstrucción del centro histórico del D.F en México, los actores privados en asocio con el sector público vuelven a centrar su mirada en las potencialidades que ofrecen las áreas históricas, no solo por su alto valor histórico, cultural y patrimonial, el cual tras la renovación de las edificaciones, la recuperación de espacio público y el desalojo del comercio informal, se convierte en potencia para el desarrollo de un nuevo turismo; sino también por las ventajas localizativas que generan los predios ubicados en áreas céntricas. El centro vuelve a ser atractivo para el mercado inmobiliario y es por ello que desde el enfoque estratégico se propone la intervención territorial del centro, también denominada reconstrucción o revitalización. (Gonzales 2013, 4). A partir de la revitalización se busca:

La reestructuración de áreas degradadas a través del reordenamiento de sus espacios, imágenes y población, orientando todos sus esfuerzos en la recuperación del espacio público. También podemos denominar revitalización, rehabilitación, reconversión o más recientemente regeneración a todos estos procesos que intentan recomponer tanto la materialidad como la imagen de estas áreas devaluadas, para convertirlas en atractivos sitios de entretenimiento, consumo visual y estético (Girola et al., 2011, Citado en Gonzales 2013, 4).

En los casos en que se introduce el enfoque de la revitalización para dar solución a las problemáticas de los centros históricos, se encuentran vinculados tres tipos de actores: La ciudadanía, el sector privado principalmente representado por constructores, inmobiliarias, inversores y el capital financiero y por último el sector público, en cabeza del gobierno nacional y administraciones locales (Gonzales 2013, 6). Así mismo esta visión de la revitalización que concibe como objetivo primordial la reconversión física del centro,

la etapa industrialista, para adaptarlos a los nuevos requerimientos de acumulación y consumo que plantea el capitalismo en su fase actual.” (Cuenya & Corral 2011, 28)”

contribuye de forma directa a los procesos de desalojo de la población que reside y desarrolla actividades cotidianas en el centro histórico. De esta forma, al incluir en los planes de renovación el objetivo de la *recuperación del espacio público* normalmente se enmascaran procesos de desalojo de vendedores informales o estacionarios, transformación de usos del suelo y actividades desarrolladas en el área en reconversión y expulsión de residentes de los barrios de invasión o asentamientos informales.

El problema que se observa en este modelo de intervención, está relacionado con un aspecto del patrimonio de los centros históricos: el patrimonio social, representado por los residentes tradicionales de los centros históricos y la población que realiza diversas actividades en el centro, desde actividades comerciales hasta actividades lúdicas. Así mismo el enfoque estratégico, permite que en la mayoría de los casos, las intervenciones de renovación apunten a la construcción de **enclaves de elite**, en los cuales prima la densificación con fines residenciales, empresariales, destinados al ocio y al consumo, que destruyen la praxis cotidiana y la vida social en los centros históricos, al igual que contribuyen al aumento exacerbado del valor del suelo y del costo de vida en el área renovada. En los casos como Cartagena, Quito, Salvador de Bahía y Uruguay, estos procesos de renovación de áreas patrimoniales han generado como consecuencia directa el surgimiento de procesos de gentrificación:

Por otra parte, también puede alterarse el patrimonio social si consideramos que varias intervenciones de renovación urbana conllevan al fenómeno de la gentrificación, donde los inmuebles deteriorados son desocupados para ser remodelados y/o refuncionalizados, para luego ser habitados por una población de mayor poder adquisitivo. Este fenómeno, es acompañado por el desplazamiento o la expulsión de los residentes antiguos; los mismos año a año representan un porcentaje cada vez menor del total de los pobladores de los centros históricos contemporáneos. En la actualidad, en muchos casos latinoamericanos, los nuevos residentes pertenecen a una clase media de artistas, o con tendencias creativas, que activan el turismo cultural. Este proceso o fenómeno de gentrificación, que conlleva un enorme gasto público, se ha manifestado como consecuencia negativa de la intervención en muchas ciudades latinoamericanas. (González 2013, 7).

De forma paralela y con una creciente visibilización, estos procesos de renovación en áreas patrimoniales también permiten la aparición de otras formas culturales, las cuales habían tomado el centro cuando las áreas degradadas permitían un velo de anonimato y marginalidad,

pero que hoy tras su renovación se convierten en vitrina para su masiva exposición. Esto se refiere al arte urbano, ya sea a través de expresiones propias del grafiti o el muralismo, las cuales desde la entrada del nuevo siglo se van dando lugar en las áreas patrimoniales, en una relación que aparente una especie de simbiosis entre las ventajas localizativas, la alta exposición visual que les genera el centro y el asocio de los gobiernos locales por demostrar que los procesos de renovación no solo buscan apropiarse del patrimonio para fines de expropiación o turismo, sino que también se promueve la recuperación del espacio público a través del arte y la cultura como se observa para el caso de Bogotá y Barranquilla.

Figura 4.1. Arte urbano en Centros Históricos



Fuente: <http://www.bcngraffiti.com/Welcome.html>
<https://www.elheraldo.co/tendencias/el-grafiti-se-toma-desde-hoy-getsemani-134515>
<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-15244423>
<http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/artes-visuales/2015/10/12/artistas-urbanos-del-mundo-vienen-intervenir-el-df>

3. Plan maestro del proyecto de regeneración del espacio público del Centro Histórico de Barranquilla

El plan de renovación del centro histórico de Barranquilla se enmarca en el modelo de planeación estratégica, especialmente en su enfoque dirigido a la recuperación física del área patrimonial. De igual forma, el tema de la recuperación de espacio público se convierte en uno de los principales objetivos del proceso de renovación, al igual que “la recomposición de la materialidad y la imagen de áreas devaluadas, para convertirlas en atractivos sitios de entretenimiento, consumo visual y estético” (Girola et al., 2011, Citado en Gonzales 2013, 4). Estos factores propios de los procesos de revitalización se pueden identificar en los principales objetivos del Plan Maestro del Centro Histórico de Barranquilla:

Si bien, estos objetivos sintetizan el enfoque común que se extiende en América Latina al momento de llevar a cabo los procesos de renovación en áreas patrimoniales, también es posible focalizar unas problemáticas comunes al proceso de vaciamiento y posterior degradación del área central en Barranquilla:

Tabla 4. Problemáticas del Centro Histórico de Barranquilla, focalizadas en el Plan Maestro.

Tipología	Problemáticas
<i>Físico- Espacial</i>	<p>El espacio público en el área, ha perdido las condiciones de su definición inicial, dejando de ser un elemento vital del desarrollo urbano y cultural, aquí no se ha Desarrollado la infraestructura que brinde bienestar a los ciudadanos en lo Relacionado con lo residencial, institucional, cultural, comercial, ambiental y turístico.</p> <p>Ocupación ilegal e invasión, sin embargo en el sector existen áreas que pueden ser utilizadas para el desarrollo de infraestructura destinada a la reubicación de los vendedores y demás actores sociales que están ocupando dicho espacio.</p>
<i>Ambiental</i>	<p>Erosión del suelo que causa los arroyos, que levantan permanente la capa de rodaje de las vías, estos durante el período de mayor intensidad en las precipitaciones, transforman a las calles en canales de agua, constituyéndose en una amenaza a la integridad física de los ciudadanos.</p> <p>Falta de mantenimiento y la arbitraria intervención en las redes eléctricas, condición que vuelve al área de alto riesgo de incendios.</p> <p>Falta de espacios adecuados de zonas verdes, parques y centros recreativos, condición que agudiza los problemas ambientales generados por: el alto grado de contaminación de los caños con desechos orgánicos e inorgánicos, inadecuado manejo de la basura, la falta de un sistema subterráneo de aguas pluviales, descargue de aguas negras a los caños</p>
<i>Socio-Culturales</i>	<p>Altos niveles de contaminación visual y auditiva.</p> <p>Falta cultura ciudadana y ausencia de sentido de pertenencia que aporte a la conservación y recuperación del entorno del Centro Histórico en general.</p> <p>Uso inadecuado del suelo y el espacio público.</p> <p>Sobrepoblación comercial del área, han causado la perdida de interés y compromiso respecto de la imagen y desarrollo del área de intervención.</p> <p>Perdida de la memoria cultural y de la importancia de la conservación del patrimonio intangible.</p>
<i>Socio-Económicos</i>	<p>Incremento de personas de bajo nivel socioeconómico, con la presencia de: indigencia, delincuencia y prostitución. Los bajos costos de vivienda y las opciones de trabajo en las actividades de comercio que se desarrollan en el área, generan la opción de hábitat para niveles socioeconómicos bajos, principalmente desplazados.</p> <p>Comercio informal y estacionario que afecta principalmente la ocupación de espacio público en el sector, su expansión desmedida y ocupación de espacio público, ha afectado a otros sectores como el comercio formal, el</p>

	<p>mercado inmobiliario y los usos tradicionales del centro en general.</p> <p>Parte del comercio lo constituyen los mercados públicos, estos tienen problemas de diversa índole: administrativos, locativos, institucionales, falta de control y permisividad a los usuarios en el manejo de las instalaciones, presencia de vendedores estacionarios que ocupan sus alrededores, y problema financieros.</p> <p>Saturación de actividades de comercio en el área, propicia usos incompatibles de inmuebles con la actividad residencial y altos niveles de migración de los residentes, lo que ocasiona la pérdida de las condiciones de habitabilidad y del interés para la inversión y desarrollo de proyectos habitacionales.</p>
<i>Seguridad</i>	<p>La población tiene una percepción de seguridad baja, esto se debe al incremento en los niveles de delincuencia, mercado de drogas, narcotráfico y actividades ilegales de comercio que tienen lugar en el centro y sus zonas de influencia.</p>
<i>Movilidad</i>	<p>Existen problemas para: conductores, peatones y pasajeros; debido a que la estructura actual no funciona como un sistema integrado, falta articulación entre los subsistemas existentes y además, falta de implementación de parqueaderos, intercambiadores modales, logística y otros.</p> <p>Gran cantidad de espacios se usan como parqueaderos; algunos con infraestructura adecuada, además se utiliza en forma arbitraria el espacio público como estacionamiento, existen personas que se dedican al cuidado de vehículos y cobran por el uso de este espacio, se requiere controlar el uso del espacio público y la formalidad del servicio de estacionamiento, regulando tarifas para este servicio.</p> <p>El Sistema Integrado de Transporte Masivo de Barranquilla (SITPB), por su importancia y potencial tiende a convertirse en el macro proyecto que transforme profundamente la ciudad, transformación que no solo involucra lo relacionado con la movilidad cotidiana, sino en lo relacionado con las políticas y desarrollo urbano, la estructura física de la ciudad, e inclusive su estructura institucional.</p> <p>Sin embargo es significativo tener en cuenta que no existe coordinación entre el desarrollo del Transmetro con los requerimientos del proyecto de regeneración del espacio público.</p>

Fuente: Plan maestro del proyecto de regeneración del espacio público del Centro Histórico de Barranquilla y áreas de influencia 2015.

Las citadas problemáticas han sido focalizadas a su vez en los planes de gobierno de las dos últimas administraciones locales (2008-2019). No obstante, fue durante la administración de la alcaldesa Elsa Noguera, que se puso en marcha la ejecución de varias obras que apuntaban a dar inicio al proyecto de renovación del Centro Histórico, siendo el tema de espacio público un eje central, al igual que el tema de potenciar el Centro Histórico como un enclave de inversión y progreso:

Seremos impulsores de la renovación integral y a largo plazo del Centro Histórico de Barranquilla, promoveremos entre los ciudadanos de Barranquilla y otras regiones, proyectos de inversión privada para esta zona, incluso con gestiones ante la banca privada que despierten su interés por la financiación de proyectos de compra, restauración y/o renovación de Bienes Inmuebles (Plan de desarrollo Elsa Noguera 2012, 16)

En este proceso uno de los actores con mayor participación ha sido el capital financiero y el sector inmobiliario. Para autores como Pradilla, el hecho de que en este nuevo modelo de desarrollo urbano este tipo de actores este participando directamente en los procesos de renovación de áreas como las centralidades históricas, supone su total dominio en la economía y la vida cotidiana en su conjunto (Pradilla 2014) , lo cual sumado a los numerosos privilegios otorgados por los gobiernos locales para incentivar el aumento de la inversión, ha generado un aumento de las desigualdades, la segregación, una creciente mercantilización de lo público y la aparición de nuevas formas urbano-arquitectónicas:

(Megaproyectos de renovación urbana, centros comerciales, corredores terciarios, clubes privados, edificios mixtos, conjuntos cerrados, macro-conjuntos de vivienda de interés social, etc.), y los gobiernos locales: revitalización y renovación urbana, revalorización de centros históricos, construcción de vialidades confinadas y otras obras viales (Sabatini 2003: Pradilla 2014).

En el caso de Barranquilla no cabe duda que la mayor actuación es la del sector privado y el capital inmobiliario, las administraciones Char y Noguera se han caracterizado por una constante apertura a la inversión extranjera y a los capitales transnacionales y en gran medida el desarrollo urbano que presenta hoy en día la ciudad se debe a la inversión extranjera directa⁴. Es por ello que se han puesto en marcha diversos megaproyectos que buscan

⁴ Según las cifras de Probarranquilla, la IED en esta región llegó a US\$390 millones el año pasado (2013), lo que reafirmó el atractivo de la ciudad para las inversiones empresariales. Bogotá mantuvo el liderazgo al recibir

potenciar la infraestructura urbana a fin de consolidar el atractivo económico de la ciudad. Estos proyectos van tomando forma con la ejecución de diversas obras en el Centro Histórico y áreas estratégicas como Barlovento, La Loma, Montecristo, la vía 40 y Barrio Abajo. A continuación se presentan las obras que se han ejecutado desde el 2012 hasta la fecha y las que ya se encuentran proyectadas para iniciar su construcción, al igual que el valor estimado de inversión:

Obra: renovación de la intendencia fluvial/ Inversión: 1.800 millones de pesos (El Heraldito 2014). Obra: Centro de eventos Puerta de Oro/ Inversión: 250.000 Millones de pesos (Dinero 2016).

Obra: reubicación de los vendedores informales de San Andresito/ Inversión: 2.400 millones de pesos (El Heraldito 2013).

Obra: Fabrica de la cultura/ Inversión inicial: 5.500 millones de pesos (Alcaldía de Barranquilla 2016)

Megaproyecto: La Loma/ Inversión inicial: 2 mil millones de pesos

Obra: nueva sede de la Alcaldía/ Inversión: 120.000 millones de pesos (El Heraldito 2016)

Obra: Portal de Transmetro en Barranquillita/ Inversión: 24.000 mil millones de pesos (Transmetro 2015); este terreno fue adquirido gracias a la reubicación del asentamiento informal “Las Colmenas” con una inversión de 4.000 millones de pesos (Polo 2013).

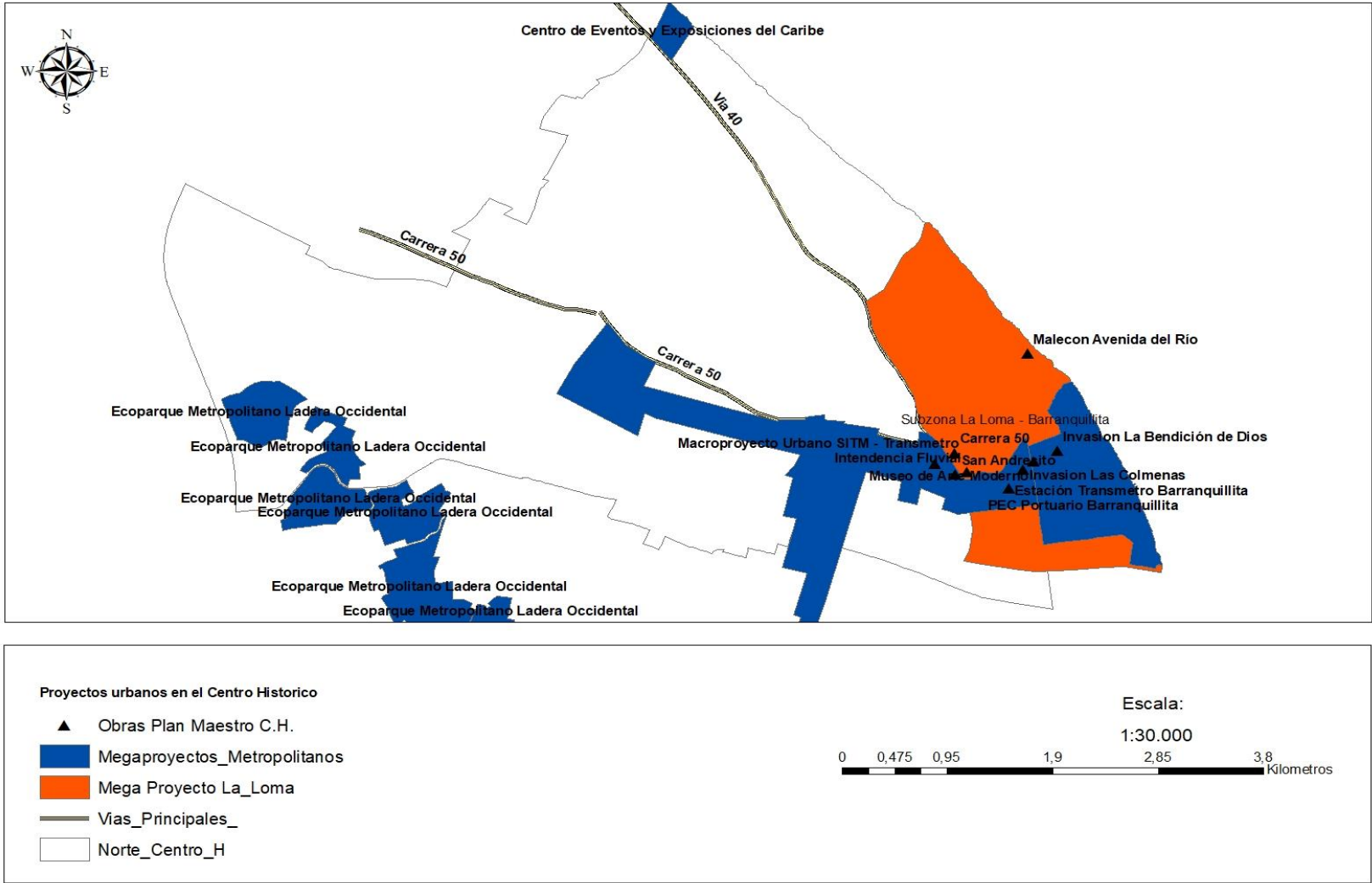
Obra: Intercambiador vial del Corredor Portuario/ Inversión: 2.600 millones de pesos (De la Cruz 2014).

Obra: nueva sede el Museo de Arte Moderno de Barranquilla/ Inversión: 12.000 mil millones (Alcaldía de Barranquilla 2015).

Obra: Par vial de la carrera 50/ Inversión: 10.150 mil millones de pesos (El Universal 2015).

capital internacional que ascendió a US\$2.730 millones. (<https://www.larepublica.co/economia/barranquilla-es-la-segunda-ciudad-que-mas-ied-jalono-durante-el-ano-pasado-2103530>)

Figura 4.2. Obras y megaproyectos en el Centro Histórico de Barranquilla.



Fuente: P.O.T 2012 Barranquilla.

Empero estas solo apuntan a la revitalización del patrimonio físico del Centro Histórico, la solución de algunas problemáticas relacionadas con la ocupación informal del espacio público y la potencialización de áreas estrategias del Centro Histórico a fin de consolidar el megaproyecto La Loma. Este desarrollo y renovación del área central deja de lado el objetivo de potenciar el centro como un lugar propicio para el arte y la cultura. En esta línea de la revitalización del patrimonio físico en el área central, durante la administración Noguera-Char se ha ejecutado el traslado y restauración de bienes culturales tales como el Museo de Arte Moderno y la Intendencia Fluvial, piezas de alto valor cultural, histórico y patrimonial de la ciudad, que se encuentran en la zona de intervención del plan de renovación.

4. La simbiosis entre las preferencias localizativas del arte urbano y el Plan Maestro de renovación del Centro Histórico en Barranquilla

Una de las principales razones por las cuales esta investigación hace uso del término **simbiosis**⁵ para hacer alusión al fenómeno asociativo entre artistas urbanos, fundaciones y el sector público, es precisamente por el aparente trabajo en conjunto que beneficia a todos los actores incluidos en el proceso de localización de las obras de arte urbano en zonas de renovación patrimonial. Esta asociación ha beneficiado en gran medida a la administración local, la cual al permitir la intervención de bienes patrimoniales y áreas de renovación, también fortalece el objetivo de potenciar el centro y su valor cultural a partir de la entrada en escena de nuevos actores y práctica. Sin embargo este proceso enmascara las consecuencias socioespaciales negativas que traen consigo los procesos de regeneración/renovación en áreas centrales. A continuación este aparte de la investigación profundiza en el factor localizativo de esta simbiosis, las preferencias localizativas de los artistas urbanos y las ventajas que ofrece estar y ser visto en el área Central.

La relación asociativa entre el gobierno local representado por la Alcaldía de Barranquilla y las fundaciones de arte urbano en la ciudad –Lienzo Urbano–, ha sido uno de los factores determinantes para que desde el año 2014 se haya multiplicado la localización de los grafitis y diversas expresiones del arte urbano en el espacio público de la localidad Norte Centro

⁵ La simbiosis, por lo tanto, es una clase de relación biológica interactiva que mantienen seres disimilares y que suele producir un resultado beneficioso para, por lo menos, uno de los participantes.

(<https://definicion.de/simbiosis/>)

Desde la sociología la simbiosis representa la asociación de personas o de organismos sociales constituida para apoyarse mutuamente. (<https://es.thefreedictionary.com/simbiosis>)

Histórico, tal como lo detalla el capítulo 3 de la presente investigación. No obstante, este proceso expansivo tiene como característica preponderante el tema de las **preferencias localizativas**. Ahora bien, ¿por qué es tan relevante cuestionarse acerca de la localización de las obras de arte urbano en la localidad Norte Centro Histórico?

Para dar respuesta a este interrogante se hace necesario analizar el concepto localización, el cual en análisis socioespacial alude a la ubicación específica de una entidad en el espacio geográfico (Buzai 2010, 59). Dicha entidad puede ser analizada desde dos perspectivas: 1) en relación a su espacio relativo el cual responde a, “una *posición* específica y cambiante respecto de otros sitios con los cuales se pueden establecer vínculos funcionales” (Buzai 2010, 59); y 2) en torno a su espacio absoluto correspondiente a un *sitio* específico, que no presenta modificaciones referidas al tiempo o al espacio y es posible, asignársele un valor cuantitativo respecto a su ubicación específica (Buzai 2010, 59). En análisis socioespacial el estudio de la localización también vincula otras categorías como la interacción y la evolución espacial, que dan cuenta de las transformaciones que las entidades asumen en el espacio principalmente, en torno a lo relacionado con su espacio relativo.

De igual manera, desde la teoría de la economía urbana el concepto localización se encuentra más relacionado a las decisiones locacionales: “mediante las cuales se elige un lugar determinado para instalar una empresa y generan una distribución espacial de las actividades económicas, que pueden estar concentradas en algunos puntos o dispersas por todo un territorio” (Duch 2005, 2). Lo anterior hace mención específica a la concentración de las actividades económicas –o economías de aglomeración–. En esta línea el primer teórico que trabajó el tema de las decisiones localizativas fue von Thünen quien desarrollo el primer modelo de localización de la actividad económica. No obstante y aunque el modelo de Von Thünen se encontraba primordialmente referido “a los patrones de ordenamiento espacial de la actividad económica en la agricultura, su aporte a la teoría de la localización radica en el reconocimiento de que la distancia, y por tanto los costes de transporte, imponen un ordenamiento espacial de las actividades económicas” (Duch 2005, 10). Las decisiones locacionales también se han convertido en un factor de análisis importante para una rama denominada geografía comercial que tiene como principal objetivo, el diseño de estrategias de localización para diversas firmas utilizando el conocimiento teórico y empírico, para resolver problemas de localización en el mundo real (Garrocho 2003, 205).

A tenor de las anteriores acepciones presentadas sobre el concepto localización y dado que, en relación al tema de la localización del arte urbano no existen referencias conceptuales precisas, esta investigación elabora la categoría *preferencias localizativas* para analizar el caso de la localidad Norte Centro Histórico de Barranquilla y que a su vez resultará útil, en el marco de futuras investigaciones que aborden las variables arte urbano y localización.

Para efectos de esta investigación, la categoría preferencia localizativa comprende las decisiones de localización de artistas urbanos, fundaciones–entidades culturales, ong`s–y actores del gobierno local, que tienden ubicar las obras en posiciones de carácter estratégico. Estas decisiones localizativas priorizan las vías principales, áreas de atractivo turístico, histórico y/o patrimonial y zonas de alta confluencia y movilidad en las ciudades. Entre los principales objetivos de dichas decisiones localizativas se encuentran: 1) Potenciar el valor de exhibición de la obra en cuestión, 2) generar un alto impacto visual, 3) atraer la atención de un mayor número de espectadores especialmente en áreas de alta concurrencia, 4) estar en áreas de valor histórico y patrimonial dota a la obra de un mayor valor –status– cultural y 5) cuando son los actores del gobierno local son los que deciden la ubicación de las obras, se busca reforzar el atractivo turístico de la zona escogida incorporando nuevos actores y prácticas, como el caso de los tours de grafiti que han ganado progresiva popularidad en ciudades como Bogotá, Sao Paulo y Miami.

Para fortalecer esta propuesta de abordaje conceptual, dos interpretaciones resultan útiles para comprender el porqué de las preferencias localizativas especialmente, cuando estas preferencias priorizan el área del Centro Histórico y se ubican alrededor de obras de renovación urbana y áreas patrimoniales:

1. El impacto visual: Una de las primeras interpretaciones alude al tema del impacto visual que está muy ligado en esencia al valor de exhibición de la obra de arte. En este sentido Armando Silva (2014), propone que desde la entrada de los 90´s el grafiti se fue alejando de su cualidad contestataria y perdió valores como: el anonimato, la fugacidad, el uso de materiales que se tenían a la mano, la espontaneidad y con la introducción de técnicas propias del arte urbano como los murales, los stickers y las intervenciones a gran escala en espacio público. De esta forma, fue adquiriendo un valor central la búsqueda de un impacto visual, ya fuera a través de un marcado cuidado por los detalles estéticos, el uso de colores vibrantes y llamativos o la ubicación estratégica de las obras. Para el caso del

periodo 2014-2017 del arte urbano en Barranquilla, estos valores manifiestan especialmente en la ubicación estratégica, es por ello que el Centro Histórico aparece como un espacio/ objeto de deseo (Carrión 2010) ya que los ojos de la ciudad, se ubican en los procesos actuales de vuelta al centro, volver la mirada al río y también se suma que los ojos de la administración Distrital, estén enfocados en potencializar el centro y su valor histórico, económico y cultural. En palabras de la artista plástica barranquillera Linda Montoya, es un tema muy ligado al *estar y ser visto* (Montoya 2017).

Figura 4.3. Arte Urbano en obras de Renovación del Centro Histórico



Fuente: El Heraldo y Revista La Cháchara

2. El valor patrimonial y la centralidad

En los centros históricos, al igual que muchas otras partes de la ciudad, es frecuente encontrarse con pintas y/o grafiti en las fachadas de diversos inmuebles, sean de carácter patrimonial o no; sin embargo, la manera en cómo este fenómeno se presenta en dichas zonas de la ciudad posee características muy particulares y responde a cuestiones de carácter simbólico inherentes a su ubicación. En primer lugar, es importante enfatizar que este fenómeno se da en el llamado espacio público, entendido como el espacio de uso común, al cual se puede acceder sin restricción alguna. (De La Cruz & otros 2015, 265)

En el caso de Barranquilla la ubicación de las obras de arte urbano ya sean grafitis o murales en el Centro Histórico y en edificios patrimoniales, no responde a un fenómeno de carácter impositivo en el cual los artistas de forma ilegal y anónima se tomen los muros sin autorización del actor privado o el público, por el contrario y como ya se ha evidenciado en apartados anteriores, es un fenómeno avalado por las diversas instancias gubernamentales, especialmente por la Oficina de Participación Ciudadana y la Secretaria de cultura, Patrimonio y Turismo. En este caso, son las autoridades locales quienes entregan los permisos para la ubicación de las obras en áreas o bienes de carácter patrimonial. Pero ¿Qué significa para los artistas y fundaciones esta ubicación de las obras?, pues en términos de autores como De La

Cruz, Rodríguez y Galán, estar en el centro histórico les dota de dos ventajas importantes: la Centralidad y el carácter histórico del área patrimonial.

La vinculación de estos dos elementos otorga al Centro Histórico unas ventajas importantes en comparación con otras áreas urbanas, “no sólo en su configuración morfológica sino también en su percepción simbólica y su función urbana” (De La Cruz & otros 2015, 266). De esta forma estar en el área central no solo contribuirá de forma directa al valor de exposición de la obra de arte, convirtiéndose así en una importante vitrina para los artistas, sino que a su vez, dotará la obra de un alto valor cultural asociado a temas como la salvaguarda del patrimonio, la memoria y las identidades. Uno de los casos más representativos de este tipo de ventajas que representa el Centro Histórico para otorgar un valor especial al arte urbano, es el caso de La Candelaria en Bogotá, un escenario en el cual se vinculan el arte urbano con la memoria histórica y las identidades locales:

La Candelaria se caracteriza por una fuerte hibridación de historia, poder, exclusión, lo cual hace de la localidad un campo de luchas y tensiones por la configuración de capitales simbólicos que se instalan como discursos que generan las posibilidades del ver. (Herrera & Olaya 2011, 106),

Estas dos propuestas interpretativas que permiten dilucidar las razones para entender el fenómeno de las preferencias localizativas de los artistas urbanos por los centros históricos, toman forma en el caso de Barranquilla desde el momento en que se vinculan en forma de simbiosis, los planes de promoción del programa de renovación y recuperación del patrimonio del Centro Histórico y la entrada de escena de las fundaciones de arte urbano. Uno de los eventos que ha contado con mayor intervención en la localidad Norte Centro Histórico ha sido Killart, al cual se le han entregado los permisos de intervención en edificios patrimoniales como la renovada Intendencia Fluvial y en el renovado par vial de la carrera 50 que conecta con el megaproyecto la Loma, y colinda con bienes patrimoniales como la Aduana y emplazamientos culturales como El Parque Cultural del Caribe y el nuevo Museo de Arte Moderno. A partir de estos factores cabe cuestionar ¿Qué ventajas localizativas ofrece la localidad Norte Centro Histórico a los artistas urbanos?

1. **El valor cultural:** Tradicionalmente la localidad ha estado asociada a la promoción de actividades artísticas y culturales en la ciudad. Así mismo concentra 24 de los

emplazamientos culturales de la ciudad. En esta medida el hecho de estar ubicado en esta zona dota a las obras de un alto valor cultural, especialmente porque los bienes culturales de la localidad se encuentran asociados a su vez al carácter histórico y patrimonial propios de la centralidad Histórica.

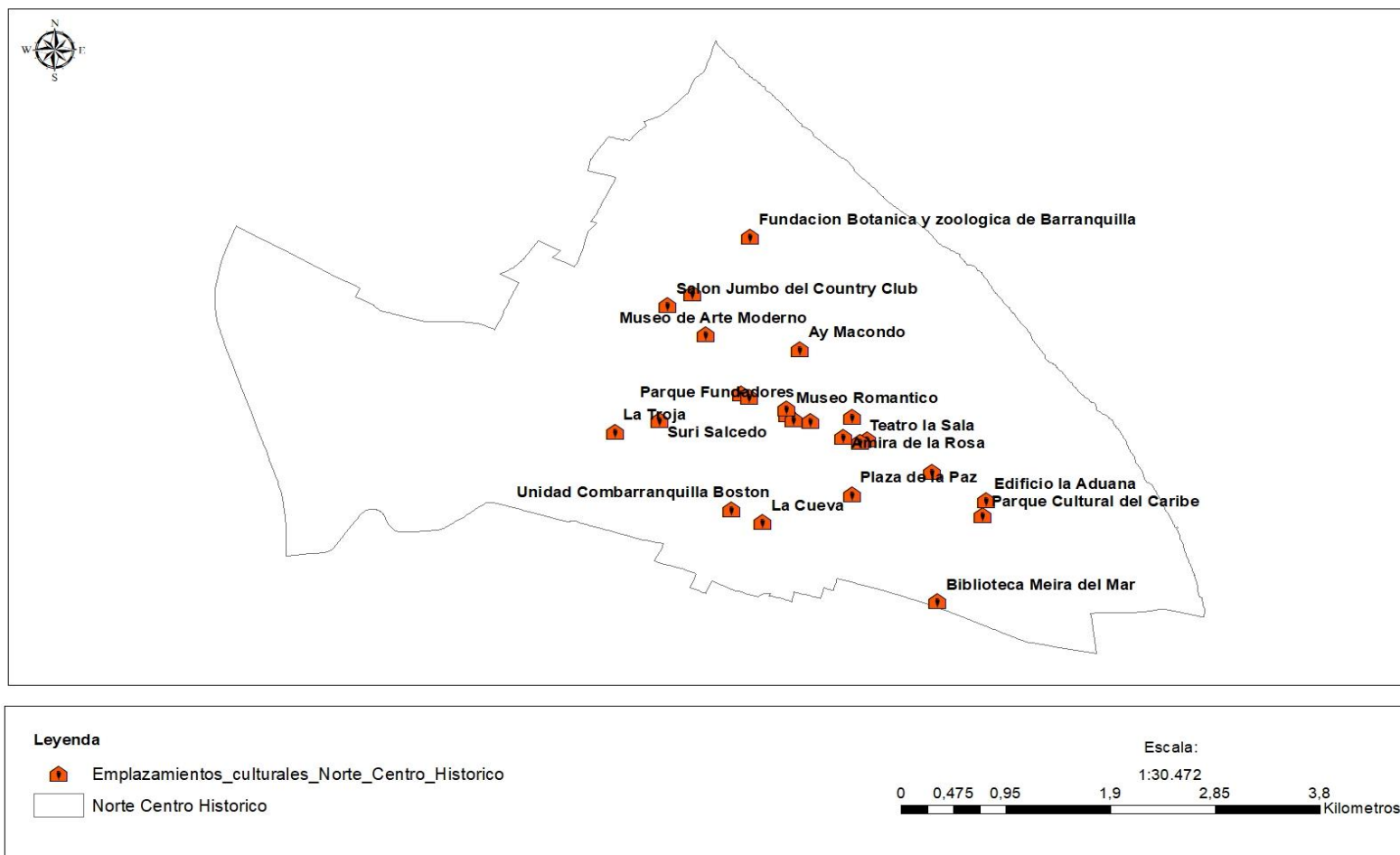
Tabla 5. Emplazamientos Culturales de la Localidad

Nombre	Tipo	Carácter
Amira de la Rosa	Teatro	Público
Jose Consuegra Higgins	Teatro	Público
Parque Cultural del Caribe	Escenario cultural	Público
Ay Macondo	Fundación Cultural	Privado
Salón Jumbo del Country Club	Teatro	Privado
Alianza Colombo Francesa	Sala de exposiciones	Privado
Unidad Combarraquilla Boston	Centro Cultural y Recreativo	privado
Museo de Antropología y Etnológico Bellas Artes	Museo	Público
Museo Bibliográfico Bolivariano U-Simón Bolívar	Casa de Cultura	Privado
Museo de Arte Moderno	Museo	Público
Museo Romántico	Museo	Privado
La Cueva	Centro Cultural	Privado
La Troja	Centro Cultural	Privado
Casa del Carnaval	Centro Cultural	Público
Edificio la Aduana	Centro Cultural	Privado
Centro Cultural Comfamiliar	Centro Cultural	Privado
Plaza de la Paz	Plaza	Público
Suri Salcedo	Parque	Público

Parque Fundadores	Parque	Público
Fundación Botánica y Zoológica de Barranquilla	Zoológico	Público
Unidad Combaranquilla Country	Centro Cultural y Recreativo	Privado
Fundación Casa de Hierro	Fundación Cultural	Privado
Biblioteca Meira del Mar	Biblioteca	Público
Teatro La Sala	Teatro	Privado

Fuente: P.O.T 2012 Barranquilla.

Figura 4.4. Emplazamientos culturales de la Localidad

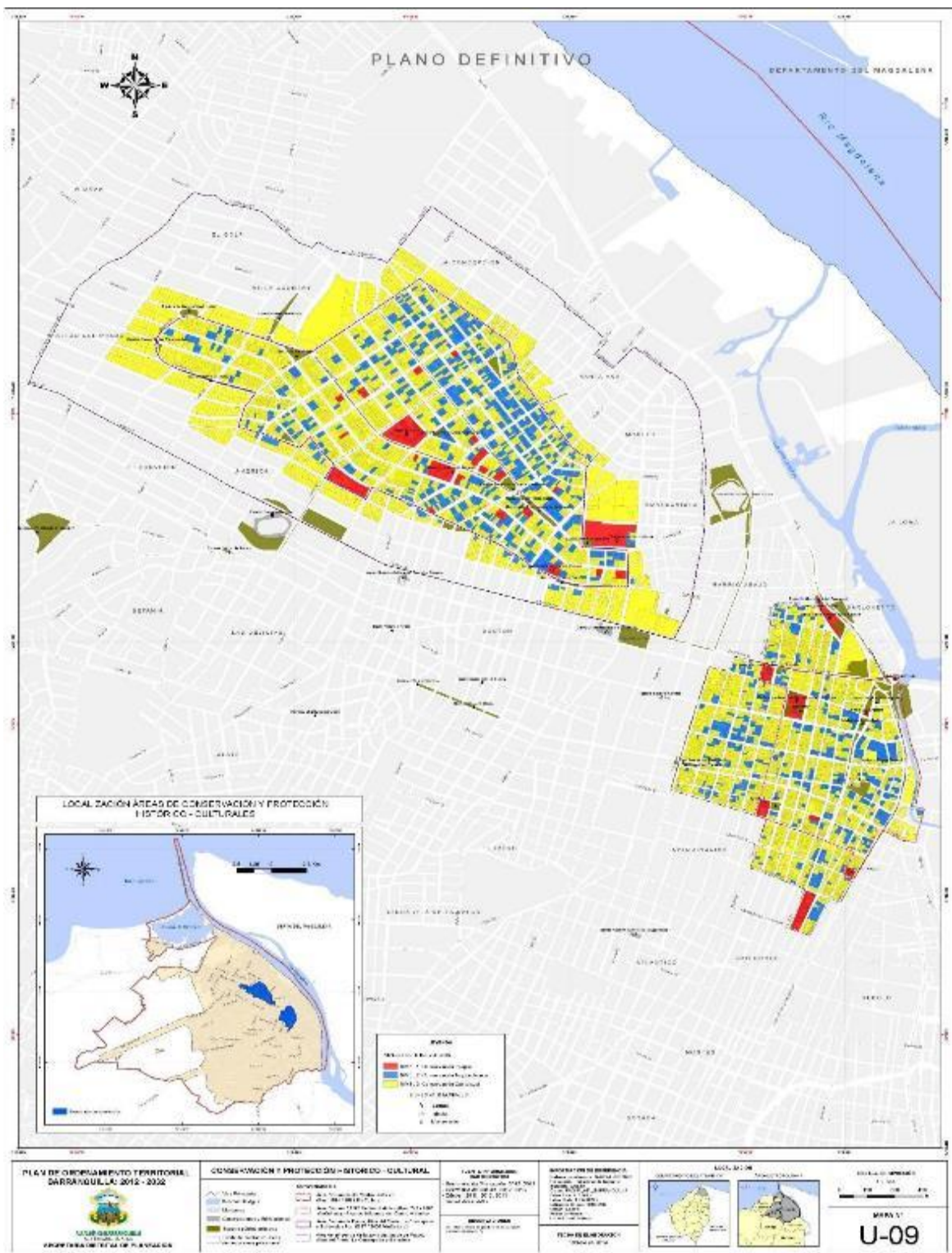


Fuente: P.O.T 2012 Barranquilla

2. El valor patrimonial: El Centro Histórico tiene como característica preponderante los valores asociados a su valor histórico y patrimonial, (De La Cruz & otros 2015, 266). Desde mediados de los 70's, en América Latina los Centros Históricos se han visto intervenidos a través de diversos proyectos que buscan salvaguardar estos dos valores característicos del área central, en estos proyectos de renovación prima el carácter monumentalista de la protección patrimonial, poniendo el acento en la conservación de los componentes arquitectónicos de la centralidad histórica (Gonzales 2013, 3). Actualmente la Localidad Norte Centro histórico concentra las áreas declaradas patrimonio y los bienes patrimoniales de la ciudad tal como se observa en la figura 4.5.

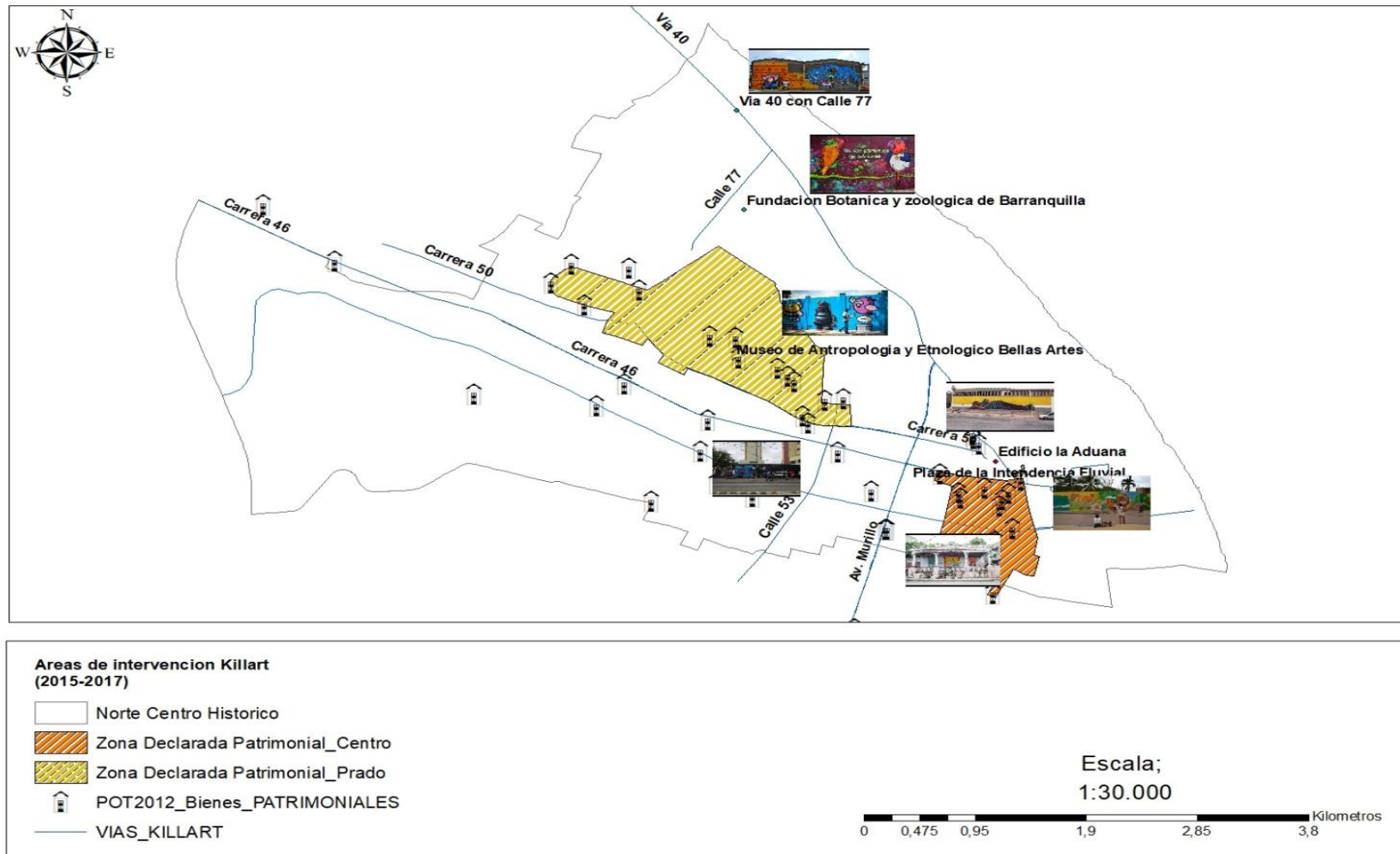
Así mismo la localidad se constituye como el epicentro del plan de renovación del centro histórico de Barranquilla, convirtiéndola en el área predilecta para ubicar proyectos de renovación urbana, proyectos de inversión a escala local/global y en el caso de los artistas urbanos, se convierte en vitrina para que las obras ganen alto impacto visual y mayor exhibición. Para comprobar lo anterior se contrastan en la figura 4.6 los indicadores áreas declaradas patrimonio, bienes patrimoniales y obras de arte urbano al interior de la localidad. Lo anterior, con el fin de evidenciar como la ubicación de las obras –desde el killart 2015 hasta el killart 2017– coincide con las áreas y bienes patrimoniales en Norte Centro Histórico.

Figura 4.5. Áreas de protección/ conservación histórico-cultural en Barranquilla



Fuente P.O.T 2012 Alcaldía de Barranquilla

Figura 4.6. Obras Killart y áreas patrimoniales en la Localidad N.C.H.



Fuente P.O.T 2012 y entrevistas realizadas durante la investigación

3. Espacio público mixto:

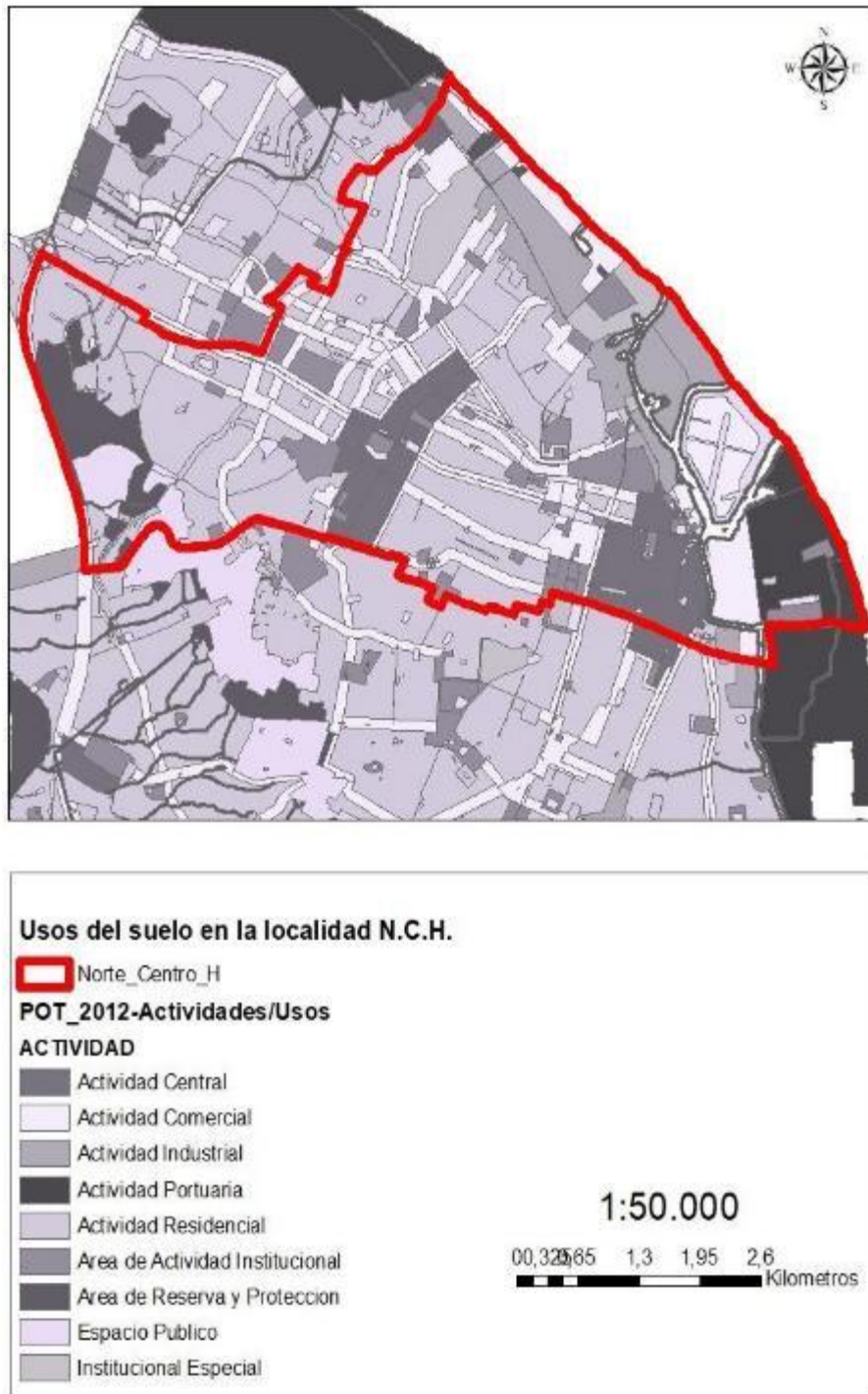
El espacio público supone, pues, dominio público, uso social colectivo y diversidad de actividades. Se caracteriza físicamente por su accesibilidad, rasgo que lo hace ser un elemento de convergencia. La calidad del espacio público se podrá evaluar sobre todo por la intensidad y la calidad de las relaciones sociales que facilita, por su capacidad de acoger y mezclar distintos grupos y comportamientos, y por su capacidad de estimular la identificación simbólica, la expresión y la integración cultural. (Segovia & Oviedo 2000, 52).

Autores como Segovia refuerzan la idea de que, para que un espacio público sea considerado como tal resulta imperante que en el mismo se identifiquen algunas características como: el dominio público, el uso social colectivo y la diversidad de usos; estas características también contribuyen a la calidad del espacio público en cuestión. En este caso la mixticidad de usos garantiza que en el espacio público tengan lugar diversas actividades y que de esta forma, también puedan converger diversos tipos de población. La convergencia de diversos tipos de población y diversas actividades permite que los espacios públicos se conviertan en espacios de encuentros en los cuales, prima el interés colectivo por sobre el interés individual (Segovia & Oviedo 2000, 52); esta mixticidad social también permite que se consolide el espacio público desde la noción habermasiana de la esfera pública, en el cual la ciudadanía activa, utilice los espacios públicos como lugares de disertación, reflexión, exposición, de los asuntos que les son representativos y que a su vez en ellos generan procesos de producción comunicación, resignificación etc, dotándoles de una fuerte reflexividad social (Ramírez 2008, 63).

En el caso de la localidad Norte Centro Histórico existen 9 tipos de actividades y/o usos del suelo permitidos, entre los cuales se encuentran:

- 1-Actividad central
- 2-Actividad comercial
- 3-Actividad industrial
- 4-Actividad portuaria
- 5-Actividad residencial
- 6-Actividad institucional
- 7-Área de reserva y protección
- 8-Espacio Público
- 9-Área de actividad institucional especial

Figura 4.7. Actividades usos permitidos en la Localidad Norte Centro Histórico



Fuente: P.O.T 2012 Barranquilla

De igual forma en la localidad encontramos 2 tipos de espacios públicos de acuerdo a lo postulado por Segovia y Dascal en su trabajo titulado “Espacios Públicos En La Ciudad Y El Barrio (2000)”:

1. Espacio público monumental: que son lugares de gran dimensión, de jerarquía urbana, que tienen un valor simbólico para el conjunto de la sociedad —de la ciudad, e incluso del país—; que recogen la historia de la ciudad, provincia, región o país; que constituyen dominios donde se reconoce la heterogeneidad social, se aúnan los valores y normas sociales. (Segovia & Oviedo 2000, 52-53).

2. Espacio público del barrio: que está compuesto por el entorno de las residencias, al cual los vecinos pueden acceder a pie diariamente. Se trata de un espacio familiar, de pequeña dimensión urbana, de jerarquía intracomunal, que tiene un valor simbólico para un grupo reducido de personas —los vecinos y vecinas—; un dominio donde se reconocen las particularidades, la especificidad de los valores y normas de comportamiento de grupos sociales particulares de la ciudad (Segovia & Oviedo 2000, 53)

Si bien en esta investigación se reconocen las potencialidades que ofrece el espacio público al interior de la localidad, específicamente al contrastarle con la teoría propuesta por los autores Segovia y Oviedo (2000), también se evidencia que si bien el plan de renovación del Centro Histórico de Barranquilla contempla entre sus principales objetivos la recuperación del espacio público existente y la creación de nuevas áreas destinadas a espacios públicos en la localidad, el espacio público que corre mayor peligro de extinción/reducción es el espacio público de tipo barrial, que está ligado a la población que tradicionalmente ha residido y desarrolla cotidianamente, sus actividades en el Centro Histórico. Dicha población ha sido la más afectada con la puesta en marcha de proyectos como el G.P.U La Loma, que desde sus primeros años de ejecución ya ha evidenciado consecuencias socioespaciales como: desplazamiento de población originaria, elitización del lugar, aumento en el valor del suelo, cambios en los usos del suelo y afectación a los bienes naturales del área de la isla (Teran Serna 2016)

Conclusiones

La evolución del grafiti desde su uso como herramienta de comunicación del malestar político y social en procesos como las revueltas estudiantiles del 68 y los movimientos antidictatoriales en América Latina hasta su momento actual más relacionado con una forma de apropiación estética de los espacios públicos, dan cuenta de su carácter dinámico, de un cambio en la forma en que el arte comunica a través del espacio público y supone un nuevo rol para el artista urbano menos asociado a la figura de marginalidad propia del grafiti contestatario. Para el caso de la presente investigación no solo se analiza la transformación que ha sufrido el mensaje del arte urbano, sino que también adquiere relevancia el análisis del factor espacial en dicho fenómeno, es por ello que se analiza la creciente localización de obras de arte urbano en la localidad Norte Centro Histórico de Barranquilla. La incorporación de la localización al análisis supone una innovación en torno a los estudios relacionados con el arte urbano y el grafiti que principalmente se enfocan en las nociones estéticas o políticas vinculadas a la práctica y sus actores.

Sumado a lo anterior, esta investigación demuestra que las técnicas de investigación cualitativa como la observación participante y la entrevista, se convierten en recursos fundamentales a la hora de abordar investigaciones en las cuales la principal fuente de información está representada por los actores sociales. En dichos casos a través de las técnicas cualitativas es posible acceder a un panorama holístico y veraz del fenómeno en cuestión. En esta investigación se priorizó la información obtenida a través de las entrevistas semiestructuradas a los actores involucrados en el fenómeno y a partir de ellas se reconstruyó la historia del grafiti en la ciudad y su tránsito hacia lo que hoy es un fenómeno que asume un carácter ambiguo entre el mercado creciente del arte urbano en la ciudad y lo que parece ser una suerte de publicidad.

Otro de los principales aportes de la investigación ha sido descubrir que en el caso de la localidad Norte Centro Histórico en Barranquilla, existe una estrecha relación entre las variables arte urbano, localización y Centros Históricos; una relación que está determinada por el objetivo de la administración local de potenciar el valor cultural del Centro Histórico, fortaleciendo el surgimiento de nuevas y diversas actividades relacionadas con el arte y la cultura. Este objetivo a su vez coincide con el interés de artistas y fundaciones de arte urbano por convertir la zona del Barrio Abajo en un museo o galería a cielo abierto, lo cual fortalece

la idea de que en Barranquilla cada vez toma mayor fuerza el mercado del arte urbano.

A tenor de lo anterior el principal aporte de esta investigación es el descubrimiento de la simbiosis entre las preferencias localizativas del arte urbano y el Plan Maestro de renovación del Centro Histórico en Barranquilla y determinar los mecanismos causales de dicha simbiosis, entre los cuales se determinaron:

- 1) Potenciar el valor de exhibición de la obra en cuestión
- 2) generar un alto impacto visual
- 3) atraer la atención de un mayor número de espectadores especialmente en áreas de alta concurrencia
- 4) estar en áreas de valor histórico y patrimonial dota a la obra de un mayor valor –status– cultural
- 5) Que cuando son los actores del gobierno local son los que deciden la ubicación de las obras, se busca reforzar el atractivo turístico de la zona escogida incorporando nuevos actores y prácticas
- 6) la notable tendencia de artistas, fundaciones y el sector público, a ubicar obras de arte urbano en áreas centrales, patrimoniales y/o históricas, esto con el fin de fortalecer el valor cultural de los Centros Históricos.

Así mismo, esta investigación determinó que la preferencia localizativa por los Centros Históricos está determinada a su vez por un doble interés: 1) un interés de los artistas urbanos por lograr un mayor impacto visual a partir de la ubicación de sus obras en áreas centrales, vías principales o áreas de la ciudad que se encuentran en medio de procesos de renovación urbana y 2) un interés del gobierno local por demostrar que los centros históricos tienen un nuevo componente cultural, que hace atractiva la zona para actividades relacionadas con el turismo como los nuevos grafitours que actualmente toman fuerza en ciudades como Sao Paulo, Miami y Bogotá. En esta tendencia es muy común denominar a la zona intervenida por el arte urbano como galería o museo a cielo abierto, tal como sucedió con el caso de Wynwood en Miami (Pérez 2010) tras su conversión en Distrito de Arte y tal como apunta que sucederá en la zona del Barrio Abajo en Barranquilla.

A través caso de estudio de Barranquilla se pudo comprobar que este proceso de localización se concentra en la localidad Norte Centro Histórico, la cual ofrece a los artistas y fundaciones de arte urbano 3 tipos de ventajas localizativas:

1. Su valor cultural
2. Su valor Patrimonial
3. La mixticidad de su espacio público.

Estos 3 factores convierten a la localidad en un espacio potencial para el fortalecimiento de festivales de arte urbano como el Killart de la fundación Lienzo Urbano, y para potenciar el valor de exhibición de las obras lo cual decanta, en mayores posibilidades de reconocimiento para los artistas, quienes han aprovechado la visibilidad que les otorga el Killart para hacerse conocer a nivel local, nacional e internacional o simplemente para convertir su trabajo en una oportunidad de obtener no solo reconocimiento sino también oportunidades laborales. Este aspecto relacionado a la creación de un mercado del arte urbano se contrapone a la teoría del grafiti moderno expuesta en el capítulo 1, en la cual aparece el grafiti como una forma de comunicación contestataria y clandestina, fuertemente asociada a procesos de participación política, acción colectiva y movimientos sociales como el caso del grafiti neoyorkino con los movimientos raciales y el hip hop y en el caso de Latinoamérica el grafiti de los años 60`s, 70`s y 80`s asociado fuertemente a los movimientos antidictatoriales, los movimientos estudiantiles y la denuncia política en medio de la oleada de violencia en ciudades como Medellín en Colombia. En sus diversas acepciones el grafiti moderno estuvo siempre al margen de lo establecido, mantenía su carácter contestatario y fundamentalmente se visibilizaba al artista como un actor político.

Así mismo, este caso de estudio plantea una diferencia particular respecto de la teoría del arte urbano y el grafiti, dado que las investigaciones sobre grafiti y arte urbano señalan definiciones conceptuales específicas para cada tipo de intervención, denominando bajo el termino grafiti las intervenciones en espacio público que dado su carácter anónimo, espontaneo y clandestino, se convierten en un tipo comunicación prohibida con un marcado acento social y político (Silva 2014). Por su parte y “frente al marcado acento social del graffiti, el arte urbano se presenta como una vía de creación con una clara vocación artística.” (Grau 2008, 765). No obstante en el caso de Barranquilla no es posible identificar una diferencia denominativa tan clara entre ambos conceptos, por el contrario, grafiti y arte urbano se encuentran inherentemente permeados el uno por el otro, principalmente porque los orígenes de la mayoría de los artistas urbanos locales estuvieron demarcados por la práctica del grafiti desde inicios de los 90`s. Actualmente grafiti y muralismo son las principales expresiones del mercado del arte urbano en la ciudad y ambas se han concentrado en la

localidad Norte Centro Histórico a raíz de las asociaciones entre artistas urbanos, fundaciones y el sector público. Por otra parte, el grafiti de denuncia ha perdido gran visibilidad en esta área y puede afirmarse que este es el precio que han tenido que pagar los artistas locales por estar y ser vistos en el área del Centro Histórico.

En respuesta a la pregunta central de esta investigación: ¿Cuál es la relación que existe entre las preferencias localizativas de los artistas urbanos desde el 2012 al 2017 y el plan de renovación del Centro Histórico de Barranquilla? La investigación valida el hecho de que existe una relación entre preferencias localizativas de artistas urbanos y fundaciones y el Plan Maestro de Renovación del Centro Histórico de Barranquilla, así mismo esta relación está dada a partir de una simbiosis entre los intereses localizativos de los artistas y fundaciones y el interés de la administración Distrital por potenciar el valor cultural del Centro Histórico y convertirlo en polo de atractivo turístico. Este proceso de simbiosis localizativa ha estado determinado por varios procesos convergentes:

- 1- Los artistas urbanos que de modo independiente extendieron el grafiti como forma de intervenir los espacios públicos, principalmente, aquellos espacios residuales que permitían comunicar por medio de su apropiación clandestina.
- 2- El uso de nuevas formas de intervención del espacio urbano más ligadas a la propuesta del street art, donde priman las preferencias localizativas, el cuidado por los detalles estéticos y una relación menos contestataria y más asociativa con los actores institucionales representados en la Alcaldía de Barranquilla, su oficina de Participación Ciudadana y La Secretaria de Cultura Patrimonio y Turismo del Distrito. Estos dos procesos convergieron para dar forma a un mercado del arte urbano en la ciudad, que involucra a tres tipos de actores; las fundaciones, el gobierno local y los artistas urbanos, quienes en la lucha por estar y ser vistos, han cedido el terreno de lo contestatario dando paso a una relación más asociativa con el sector público.
- 3- La puesta en marcha de las obras de renovación y la entrega de permisos en áreas renovadas como la Intendencia Fluvial, La Carrera 50, Barrio Abajo y la Vía 40, para la localización de obras de arte urbano en el marco de las ediciones 2015, 2016, 2017 del Festival de Arte Urbano Killart.

A partir de los resultados obtenidos en la investigación se valida la hipótesis afirmando que esta simbiosis se encuentra supeditada a la implementación del Plan de Renovación del

Centro Histórico y áreas patrimoniales en Barranquilla. Esta renovación tiene como objetivo “convertir al Centro Histórico en núcleo de la cultura de Barranquilla. Eso a través de una gestión que garantice la apertura de espacios para la tertulia, la música y las manifestaciones artísticas de la ciudad. Un lugar que recupere los legados que ha dejado la literatura, la arquitectura y la actividad económica.” (P.O.T 2012 Barranquilla). Lo que se pone de manifiesto en los resultados de la investigación es que existe una correlación entre el objetivo del gobierno local y su plan de renovación y el interés de la fundación Lienzo Urbano para intervenir los espacios públicos del área central a partir de una doble transversalidad:

1). La entrada en escena del festival de arte urbano Killart en 2015 que ha concentrado las obras de arte urbano al interior de la localidad y que tiene como eje transversal el tema de las preferencias localizativas; que no son más que las decisiones de localización que ubican las obras de arte urbano en posiciones estratégicas al interior de la localidad. Dichas posiciones tienden a ser vías principales, bienes o áreas patrimoniales y espacio público al interior de áreas de alta concurrencia o barrios patrimoniales como el caso de la intervención del Killart 2017 en la carrera 50 al interior del Barrio Abajo –área declarada patrimonio–.

2). El interés de los promotores del mercado del arte urbano en la ciudad y el Distrito, quienes han entregado edificios patrimoniales renovados, vías renovadas y espacios públicos de la localidad, con el fin de realizar las intervenciones de las ediciones 2015, 2016 y 2017 del festival de arte urbano Killart. Esta correlación se constata en la figura 4.6 que presenta, la localización de las obras del Killart del 2015 al 2017 y expone como estas coinciden con zonas y bienes declarados patrimoniales. Así mismo los artistas y fundaciones, buscan convertir Barrio abajo (Zona declarada patrimonio) en la galería a cielo abierto de Barranquilla, focalizando las intervenciones en áreas de carácter patrimonial. Si bien los promotores del evento señalan que las áreas donde se realizan las intervenciones son entregadas por el Distrito sin ninguna preferencia localizativa en particular, el análisis socioespacial evidencia que desde el festival del 2015 la mayor concentración de las obras se queda al interior de la localidad (tabla 3).

Otro aspecto que evidencia esta investigación del caso de la localidad Norte Centro Histórico en Barranquilla, es que el plan de renovación conlleva consigo un silencioso y enmascarado proceso de desalojo de los residentes tradicionales de la isla La Loma y Barlovento –para el caso del barrio Barlovento la exalcaldesa Elsa Noguera de la Espriella emitió el decreto 400

de 2013 por el cual se declaró a todo el barrio Barlovento de utilidad pública e interés social—, que también podrá extenderse hasta áreas como Montecristo y Barrio Abajo, quienes poco a poco y con la ejecución de los nuevos proyectos de renovación urbana y proyectos inmobiliarios, van a ver afectada su residencia en el sector. Es por ello que sin conciencia crítica, los artistas urbanos podrían estar avalando este tipo de procesos de desalojo que conducen a la gentrificación.

La administración Distrital busca a través de la ubicación de arte urbano en las áreas de renovación, atenuar el impacto social de la inminente fase de desalojo de población originaria, que seguramente va a tener lugar en los barrios tradicionales del Centro Histórico. El camino a la investigación sigue abierto, ya que el fenómeno aún se encuentra en una fase inicial con varias características que se manifiestan en esta investigación y otras que seguramente aún se encuentran en estado de latencia.

Otro aspecto que se destaca en la investigación es el hecho de que ciertos actores estén avalados para intervenir el área patrimonial con arte urbano y otros actores sean marginalizados y excluidos, ya que las obras de arte urbano que se encuentran en el área de estudio tienen una marcada alusión a mensajes de carácter cultural-institucional, de carácter estético-político y de identidad o memoria, pero es muy poco común que el Distrito avale la ubicación de mensajes o grafitis de carácter político, contestatario o de protesta en áreas o bienes patrimoniales. Respecto a este tema, la evidencia empírica demuestra, que los mensajes que se encuentran en las obras ubicadas en la localidad, tienden a estar más ligados a temas de la memoria, las estéticas del caribe, lo popular y las identidades (género, raza).

En el caso de la localidad Norte centro Histórico en Barranquilla el grafiti cedió el terreno al arte urbano, no solo para la incorporación de diversas técnicas, sino también en lo relacionado con la transmisión de un mensaje contestatario y fundamentalmente político. Con ello no se pretende desligar al arte de su función política, ya que al estar en el espacio público esta dualidad de lo estético-político (Duque 2001) se encuentra inherentemente en la función del artista callejero que comunica a través de la esfera pública. Pero si es posible hablar de que el artista urbano, especialmente en lo que la evidencia empírica demuestra para este caso el grafiti y algunos grafiteros, han cedido el terreno de la denuncia política, de la crítica a las condiciones actuales de la política local, la comunicación de un mensaje de malestar social, etc. En las obras que dejan como resultado los festivales de arte urbano desde el 2015 hasta el

2017, es posible encontrar mensajes relacionados con: las identidades de género, lo raizal, lo indígena, la cultura del caribe colombiano y la exaltación de la cultura popular. Esto se asocia a 2 tipologías de mensajes presentados en el abordaje teórico del capítulo 1: los **de carácter cultural-institucional y los de identidad o memoria**

Por otra parte el asocio con actores del tercer sector, el sector público y el privado, ha dejado como resultado la consolidación de un mercado del arte urbano en la ciudad, que se encuentra en aparente expansión y que sin duda alguna tiene una clara preferencia localizativa por la localidad Norte Centro Histórico; ya sea que esta preferencia se deba a la necesidad de generar un alto impacto visual en lo que se oferta a través de las obras o porque la relación con el Distrito y sus diferentes instancias ha dirigido las intervenciones hacia el área en renovación. Ahora bien, hablar de un mercado del arte urbano también supone exponer el hecho de que poco a poco y con la puesta en escena de una mayor injerencia de los actores del gobierno local, el arte y los artistas urbanos, han ido cediendo la esencia de lo que en los inicios del grafiti moderno fuera conocido como una práctica muy ligada al activismo y la denuncia política. En el caso de la Localidad Norte Centro Histórico lo que se encuentra alrededor de las obras de renovación, en áreas patrimoniales y edificios históricos renovados, no es grafiti en su sentido más tradicional— propio del 68 y de las etapas de evolución presentadas a lo largo del capítulo — más bien, se encuentran obras de arte urbano y otras tantas que transitan más hacia la publicidad. Entre diversas razones los actores involucrados en el fenómeno señalan, que el asocio entre el Distrito, fundaciones y artistas no habría sido posible si el mensaje no se hubiera transformado, haciéndolo más llamativo para el sector público y la ciudadanía.

Para finalizar esta investigación busca a su vez llamar la atención de los investigadores urbanos, demostrando a través del caso de la Localidad Norte Centro Histórico en Barranquilla que ningún tema debe quedar por fuera del análisis urbano, especialmente en el estudio de los Centros Históricos, ya que si bien el arte urbano no forma parte de las problemáticas que tradicionalmente han captado la atención de los investigadores y urbanistas, hoy en día se constituye como un elemento que cobra especial relevancia por su localización en las áreas patrimoniales. En investigación urbana debemos apuntar más allá de los análisis que centran su interés en las transformaciones morfológicas asociadas a los procesos de renovación o revitalización de las áreas centrales y dirigir la mirada a los procesos que involucran el componente social y cultural de los Centros Históricos. Casos

como la Candelaria en Bogotá, Getsemaní en Cartagena, Killart en Barranquilla, Wynwood en Miami y los festivales de arte urbano que han tenido lugar en el D.F, dan cuenta de una nueva tendencia que localiza el arte urbano en el área patrimonial.

Glosario

Aja!: interj. 1. Saludo corto. 2. Mostrar aprobación, afirmar.

(http://es.lacostipedia.wikia.com/wiki/Glosario_Coste%C3%B1o)

Avatar: Es el icono a través del cual un grafitero se identifica o acompaña su tagg.

B-boy o B-girl: Es el nombre original con el que se conoce a la persona que baila Break Dance. (<https://abkn164.wordpress.com/category/diccionario/>)

Bacano: El barranquillero resume en las palabras **bacano** y **barro** lo bueno y lo malo, respectivamente. Cuando quiere significar que algo es bueno, por ejemplo, una fiesta, una comida, un auto, una persona, etc., dice que es **bacano** (o **bacana**). El término **bacano** es utilizado hoy en toda Colombia.

(https://es.wikipedia.org/wiki/Espa%C3%B1ol_barranquillero) **Barras:** Expresión típica barranquillera para denominar el dinero EJ: dame dos mil barras.

Bomba: Letras relativamente simples, gruesas y redondeadas, contienen más de un color, como mínimo tienen uno de relleno y otro de contorno. Se basan en los graffitis de los años 70 de Phase 2, él mismo hizo diferentes subestilos

(<http://graffiti134.blogspot.com/2012/10/estilos-de-graffiti.html>)

Bombing/ Bomber bander: Salir a pintar, bombardear.

(https://www.graffiti.org/faq/graffiti_glossary_es.html)

Crews: grupos de grafiteros o artistas *Writers*, “que pueden tener o no rasgos barriales o de pandillaje” (Amao 2014, 26)

Hey Osea! Expresión para llamar la atención de alguien o algo

(http://es.lacostipedia.wikia.com/wiki/Glosario_Coste%C3%B1o) **Killart:** Festival de arte urbano de Barranquilla.

Minga: La **minga** (*mink'a* o *minga* en quechua, *minca* del quechua *minccacuni* «solicitar ayuda prometiendo algo»; o *mingaco*) es una tradición precolombina de trabajo comunitario o colectivo voluntario con fines de utilidad social o de carácter recíproco actualmente vigente en varios países latinoamericanos.

(<https://es.wikipedia.org/wiki/Minka>)

Marica: Expresión que alude algo indeterminado dentro de una conversación. **Mural:** Es una producción con piezas, caracteres y con fondo.

(https://www.graffiti.org/faq/graffiti_glossary_es.html)

Nojoda!: interj. Expresión de incredulidad, admiración, malestar.

(http://es.lacostipedia.wikia.com/wiki/Glosario_Coste%C3%B1o)

Stencil: Es un estilo que conjunta habilidades en el diseño a computadora y en el diseño gráfico, para después mezclarlo con la técnica de pintar paredes. Consiste en crear plantillas a partir de una imagen prediseñada; de ésta, se pueden generar una o varias capas de color, dándole efectos y complejidad a la obra. El stencil requiere de más material que otros estilos, ya que utiliza impresiones, cartulinas, acetatos, mica autoadherible, y pintura. (<https://abkn164.wordpress.com/category/diccionario/>)

Street Art: El término arte urbano o arte callejero, traducción de la expresión *street art*, hace referencia a todo el arte de la calle, frecuentemente ilegal. El arte urbano engloba tanto

al graffiti como a otras diversas formas de expresión artística callejera. Desde mediados de los años 90 el término *street art* o, de forma más específica, *Post-Graffiti* se utiliza para describir el trabajo de un conjunto heterogéneo de artistas que han desarrollado un modo de expresión artística en las calles mediante el uso de diversas técnicas (plantillas, posters, pegatinas, murales, graffitis...), que se alejan del famoso graffiti pero no siempre tiene que ser en paredes pues ahora en la actualidad es posiblemente, incluso, dibujar en forma experta 3D. (https://es.wikipedia.org/wiki/Arte_urbano)

Tagg: Firma a través de la cual se da a conocer un grafitero.

Tagger: Lo opuesto a writer. Solo hace tags o throwups. Utilizan métodos más destructivos. Los taggers que nunca hacen piezas son llamados "scribblers" por writers con más experiencia. (https://www.graffiti.org/faq/graffiti_glossary_es.html)

Taggear: Salir a rayar

¡Uy Zona! Expresión típica barranquillera que hace alusión a sorpresa ante un evento inesperado. (http://es.lacostipedia.wikia.com/wiki/Glosario_Coste%C3%B1o)

Throwup: Son letras utilizando uno o dos colores máximo y rápidas de hacer. (https://www.graffiti.org/faq/graffiti_glossary_es.html)

Vaina: Expresión típica barranquillera para denominar cualquier cosa no bien conocida o recordada. (http://es.lacostipedia.wikia.com/wiki/Glosario_Coste%C3%B1o)

Writer: El que practica el arte del *writing*. (<https://graffitibase.jimdo.com/inicio/vocabulario-graffiti/>)

Lista de referencias

- Acevedo Tarazona, Álvaro. 2009. “La Marcha De Los Estudiantes, 1964. Un Hito Del Movimiento Estudiantil En Colombia”. *Rhec* 12 (12): 155-174.
- 2013. “¿Revolución Cultural En Colombia?: Impresos Y Representaciones, 1968-1972” *Historelo* 5 (10): 92-128.
- Alcaldía De Barranquilla. 2012. “Plan De Desarrollo Barranquilla Florece Para Todos 2012-2015”, acceso el 10 de Junio de 2017, http://www.barranquilla.gov.co/component/docman/doc_download/1473-plan-de-gobierno-2012-2015
- 2015. “Plan Maestro Del Proyecto De Regeneración Del Espacio Público Del Centro Histórico De Barranquilla Y Areas De Influencia.”, acceso el 22 de Julio de 2017, <http://www.camarabaq.org.co/wp-content/uploads/2015/03/PLAN-MAESTRO-CENTRO-HISTORICO-DE-BARRANQUILLA.pdf>
- Amao Ceniceros, Melina. 2014. “Paredes Que Hablan: La Producción Simbólica Del Espacio Urbano A Través Del Street Art En Tijuana” (Maestría en Estudios Culturales, Colegio De La Frontera Del Norte)
- Barrios, Marta Milena. 2004. “Lecciones aprendidas de los grafiti en Barranquilla: Aquí estamos pintando” *El Heraldo* 25 de Julio. <http://www.uninorte.edu.co/documents/943963/d2502f36-ab16-4473-9706-dadb645d1d01>
- Bossio, Silvia. 2001. “Problemáticas De Los Centros Históricos: Teoría Y Práctica.”, acceso el 23 de Julio de 2017, <http://www.conceptourbanogb.com/articulos/cascoshistoricos.pdf>
- Buzai, Gustavo. 2010. Análisis Espacial con Sistemas de Información Geográfica: Sus cinco conceptos fundamentales. En: Buzai, G.D. Editor 2010. *Geografía y Sistemas de Información Geográfica. Aspectos conceptuales y aplicaciones*. GESIG-Universidad Nacional de Luján. Luján.
- Castro Monge, Edgar. 2010. “El estudio de caso como metodología de investigación y su importancia en la dirección y administración de empresas”. *Revista Nacional de Administración* 1(2): 31-54
- Camargo Silva, Alex Didier. 2008. “El Graffiti: Una Manifestación Urbana Que Se Legitima” (Maestría en Diseño, Universidad de Palermo).
- Carrión, Fernando. 2000. *Lugares O Flujos Centrales: Los Centros Históricos Urbanos*.

- Chile: Naciones Unidas, CEPAL, BID.
- 2010. “El Centro Histórico Como Objeto De Deseo”. En *seminario Permanente Centro Histórico De La Ciudad De México*, 17-34. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Crihu (Consejo Regional Indígena del Huila). 2012. “La Minga Indígena”. Acceso el 8 de Junio de 2017, <http://www.crihu.org/2012/09/la-minga-indigena.html>
- Cuenya, Beatriz & Manuela Corral. 2011. “Empresarialismo, Economía Del Suelo Y Grandes Proyectos Urbanos: El Modelo De Puerto Madero En Buenos Aires”. *EURE* 37 (111) 25-45.
- Delgado, Manuel & Daniel Malet. 2007. “El Espacio Público Como Ideología”. Ponencia presentada en *Jornadas Marx Siglo XXI*. Universidad de la Rioja, Logroño, Diciembre.
- 2013. “El Espacio Público Como Representación Espacio Urbano Y Espacio Social En Henri Lefebvre”. Acceso el 29 de Diciembre de 2016, https://www.oasrn.org/pdf_upload/el_espacio_publico.pdf.
- De La Cruz Baltazar, Vera, Luz Cecilia Rodríguez Sánchez Y Mayra Elitania Galán Villa Galán Villa. “Arte Público O Vandalismo: El Grafiti En El Centro Histórico De Oaxaca” *Estudios sobre conservación, restauración y museología* 2: 264-272.
- De Sousa, Boaventura. 2001. “Los Nuevos Movimientos Sociales”. *Observatorio Social De América Latina* 5: 177-188.
- Duque Félix 2001. *Arte Público y Espacio Político*. España: Ediciones Akal, S.A.
- Duch Brown, Nestor. 2005. “La Teoría de La Localización. Acceso el 10 de Octubre de 2017. http://www.eco.ub.es/~nduch/postgrau_archivos/Duch_localizacion.pdf
- Güell Fernández, José Miguel. 2007. “25 años de Planificación Estratégica de Ciudades” *revista Ciudad y Territorio, Estudios territoriales* 39(154): 50-93.
- El Universal. 2014. “El arte urbano se toma a Barranquilla”. Acceso el 2 de Agosto. <http://www.eluniversal.com.co/cultural/el-arte-urbano-se-toma-barranquilla-166476>
- Embajada de Francia. 2017. “Qué es el Año Colombia – Francia 2017?”, acceso el 20 de junio de 2017, <https://co.ambafrance.org/Que-es-el-Ano-Francia-Colombia-2017>
- Escalona, María José. 2012. “Grafiti: Expresión De Arte Urbano En América Latina”. Acceso el 30 de Diciembre de 2016, <https://prezi.com/1khbb9kxul29/graffiti-expresion-de-arre-urbano-en-america-latina/>.

- Ganz, Nicholas. 2009. *Graffiti Arte Urbano De Los cinco continentes*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Garrocho Rangel, Carlos. 2003. “La teoría de interacción espacial como síntesis de las teorías de localización de actividades comerciales y de servicios.” *Economía, Sociedad y Territorio* 4 (14): 203-251.
- Gonzales Biffis, Alejandra. 2013. “Los Centros Históricos Latinoamericanos: Estrategias De Intervención, Renovación Y Gestión. Periodo: 1980 – 2010”, acceso el 24 de Julio de 2017,
http://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/14475/GONZALEZ_Alejandra.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Grau Tello, Maria Luisa. 2008. “Asalto o la presencia del arte urbano en Zaragoza”. *Artigrama* 23:763-779
- Guil Walls, Eva. 2009. “Graffiti, Hip Hop, Rap, Breakdance. Las Nuevas Expresiones Artísticas.”, acceso el 7 de Noviembre de 2016,
<http://www.eduinnova.es/monografias09/graffitirap.pdf>
- Herrera, Martha Cecilia & Vladimir Olaya. 2011. “Ciudades Tatuadas: Arte Callejero, Política Y Memorias Visuales” *Nómadas* 35: 99-116.
- Jacobs, Jane. 2013. *Muerte Y Vida De Las Grandes Ciudades*. Madrid: Editorial Capitán Swing.
- Jiménez Siado, Margarita. 2012. “Graffiti en Barranquilla”, acceso el 24 de Noviembre de 2016, <http://graffitibarranquilla.blogspot.com/>
- Koziol, Katarzyna. 2014. “No Estamos Pintados En La Pared El Arte Urbano Como Representación De La Identidad Latinoamericana”. (Monografía, Universidad Jaguelónica de Cracovia).
- Lau, Charlotte. 2008. “Hermanos en las calles de Buenos Aires La historia del arte urbano político y no político”. (Monografía, Universidad de Buenos Aires).
- Lungo, Mario. 2005. “Grandes proyectos urbanos. Una visión general”. *Urbana* 11 (37): 15-44.
- Modonesi, Massimo. 2008. “1968: A 40 Años Del Movimiento Estudiantil En México”. *Osal* 9 (24): 145-148.
- Murillo, Javier. 2002. “Estudios de caso”, acceso el 23 de Marzo de 2017,
http://s3.amazonaws.com/academia.edu/documents/32017666/Estudio_de_Casos_Trabajo.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1490313774&Signature=...

[ture=ZXsqzZ0 LIVehN85y5ncn%2Fh4sCCg%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DEstudio_de_casos.pdf](http://www.urban-compass.com/wp-content/uploads/ehernando.-publicspace.-SOBRE-LA-DIMENSI%C3%93N-SOCIAL-CULTURAL-Y-POL%C3%8DTICA-DEL-ESPACIO-P%C3%9ABLICO.pdf)

- Navarro, Elia Hernando. 2012. "Sobre la dimensión social, cultural y política del espacio público", acceso el 29 de Diciembre de 2016, <http://www.urban-compass.com/wp-content/uploads/ehernando.-publicspace.-SOBRE-LA-DIMENSI%C3%93N-SOCIAL-CULTURAL-Y-POL%C3%8DTICA-DEL-ESPACIO-P%C3%9ABLICO.pdf>
- Pacini, Carlos Alberto. 2010. "El graffii. Historia social, origen y desarrollo en America. Cuatro casos en Mendoza" acceso el 30 de Diciembre de 2016, http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39176/Documento_completo.pdf?sequence=1.
- Plataforma Urbana. 2014. "Lienzo Urbano": Graffitis y murales para recuperar espacios públicos de Barranquilla". 24 de Mayo. <http://www.plataformaurbana.cl/archive/2014/05/24/lienzo-urbano-graffitis-y-murales-para-recuperar-espacios-publicos-de-barranquilla/>
- Pradilla Cobos, Emilio. 2014. "La ciudad capitalista en el patrón neoliberal de acumulación en América Latina". *Cadernos Metrópole* 16 (31): 37-60.
- Perez, Y.A. 2010. "Relocating MIU to the cityscape: gentrifying Wynwood's art district from industrial to institutional". *WIT Transactions on Ecology and the Environment* 142: 27-38.
- Ramírez Gallegos, Franklin .2008, "El espacio público como potencia. Controversias sociológicas desde la experiencia participativa de Medellín". *Iconos* 32: 61-73.
- Reguillo, Rossana. 2007. *Emergencia De Culturas Juveniles: Estrategias Del Desencanto*. México: Grupo Editorial Norma.
- Revueltas, Andrea. 1998. "1968: La Revolución De Mayo En Francia". *Sociológica* 13 (38): 119-162.
- Segovia, Olga Y Oviedo Enrique. "Espacios Públicos En La Ciudad Y El Barrio". EN *Espacio público, participación y ciudadanía*, editado por Olga Segovia y Guillermo Dascal, 51-70. Santiago: Ediciones Sur.
- Silva, Armando. 1986. "La Ciudad Como Comunicación". *Dialogo de la comunicación* 23.
- 1992. *Imaginario urbanos Bogotá y Sao Paulo: Cultura y comunicación en América Latina*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- 2000. *Imaginario Urbanos. Bogotá y São Paulo: Cultura Y comunicación*

- Urbana En América Latina*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- 2014. *Atmosferas Ciudadanas: Graffiti, Arte Público, Nichos Estéticos*. Quito: Ciespal Y Universidad Externado De Colombia.
- Stahl, Johannes. 2009. *Street Art*. España: h.f. Ullman.
- Tarcus, Horacio. 2008. “El Mayo Argentino” *Osal* 9 (24): 161-180.
- Tasso, Pablo. 2014. “La Historiografía Oficial De 1968”. (Tesis doctoral, Universidad Autónoma Metropolitana).
- Tejerina, Benjamín. 2005. “Movimientos Sociales, Espacio Público Y Ciudadanía: Los Caminos De La Utopía” *Revista Critica De Ciencias Sociales*. Pp 67-97.
- Terán Serna, José. El neoliberalismo urbano como herramienta de transformación urbana exclusiva, y excluyente en la ciudad de Barranquilla: El caso del G.P.U La Loma. (Ensayo, Procesos Urbanos en Latinoamérica, Maestría en Estudios Urbanos 2015-2017, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales FLACSO Sede Ecuador).
- Torres Llanos, Edwin Alexander & José Arbey Niño Gonzales. “Las Empresas Del Tercer Sector, En Especial Las Ong, Y Su Relación Con La Responsabilidad Social. Caso Práctico.” (Tesis de Pregrado, Pontificia Universidad Javeriana).
- Torres Millán, Fernando. 2009. “Camilo Torres, El Movimiento Estudiantil Y La Teología De La Liberación”, acceso el 4 de Noviembre de 2016 <http://www.alainet.org/es/active/29047>
- Troitiño Vinuesa, Miguel Ángel. 2003. “La Protección, Recuperación Y Revitalización Funcional De Los Centros Históricos”. *Mediterráneo Económico* 3: 131-160.
- Ugalde Binda, Nidia & Francisco Balbastre Benavent. 2013. “Investigación Cuantitativa E Investigación Cualitativa: Buscando Las Ventajas De Las Diferentes Metodologías De Investigación”. *Ciencias Económicas* 31(2): 179-187.
- Universidad Del Atlántico. 2015. “Universidad del Atlántico “Sujeto de Reparación” por violencia paramilitar contra docentes y estudiantes.”, acceso el 5 de octubre de 2017, <https://www.uniatlantico.edu.co/uatlantico/noticias/universidad-del-atlantico-sujeto-de-reparaci-n-por-violencia>
- Urrego, Miguel Ángel & Miguel Ángel Pardo. 2003. “El Movimiento Estudiantil De 1971 En Colombia”. Ponencia presentada en el *Primer Congreso Internacional Sobre Historia De Las Universidades De América Y Europa*, Universidad de Córdoba, Córdoba 10-12 de Julio.
- Van Evera, Stephen. 2002. *Guía para estudiantes de ciencias política*. España: Gedisa.

Zapata, Juan Carlos. 2016. "Bogotá, Capital Latinoamericana Del Grafiti". *El País* 22 de Febrero.