

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador

Departamento de Antropología, Historia y Humanidades

Convocatoria 2019-2021

Tesis para obtener el título de maestría en Investigación en Antropología Visual

De graffiti a arte urbano.

Exploración del potencial transformador de la práctica desde los relatos de vida de tres artistas  
urbanos pastusos

Marcela Lizeth Martínez Patiño

Asesora: María Fernanda Troya

Lectores: Alex Schlenker y Alfredo Santillán

Quito, abril de 2023

## **Dedicatoria**

A mi mamá por sus incondicionales cuidados.

A mi papá por su increíble apoyo.

A mi sobrino por el milagro de su existencia.

A mis gatos por su compañía en este andar.

## Epígrafe

*Quaecumque urbanitas est, graphitum est*

(Allí donde esté la civilización, el graffiti estará)

— Fernando Figueroa Saavedra

## Tabla de contenido

<b>Resumen .....</b>	<b>VIII</b>
<b>Agradecimientos .....</b>	<b>IX</b>
<b>Introducción.....</b>	<b>1</b>
<b>Capítulo 1. Antecedentes y contexto: realidad urbana de Pasto.....</b>	<b>5</b>
1.1 Graffiti/Arte Público en Pasto: contexto histórico del movimiento y su estado actual. Relación interlocutor/ciudad.....	7
1.2 Instituciones – Políticas Públicas: contexto de las relaciones del movimiento con las instituciones y su incidencia. Relación interlocutor/Estado .....	22
1.3 Enunciación del problema: las tensiones que se han generado a partir del recorrido del movimiento.....	32
1.3.1 Problemática y preguntas de investigación.....	41
<b>Capítulo 2. Planteamiento teórico: debates antropológicos en relación con las herramientas metodológicas virtuales .....</b>	<b>44</b>
2.1 Dinámica urbana de Pasto: un vistazo al devenir de la ciudad desde la antropología urbana44	
2.2 Práctica y legitimación: un vistazo a la práctica del graffiti/arte urbano pastuso desde la sociología del arte.....	54
2.3 Enfoque metodológico: en qué medida la metodología aporta al estudio de estas tensiones .....	66
<b>Capítulo 3. Abordaje etnográfico: la práctica y las vidas de los interlocutores desde adentro.....</b>	<b>69</b>
3.1 Situación etnográfica: una mirada a la realidad de los interlocutores .....	69
3.1.1 Interlocutor 1: Lesder.....	70
3.1.2 Interlocutor 2: Skol .....	72
3.1.3 Interlocutor 3: Doble D.....	74
3.2 Metodología de la adaptación: el relato de vida visual .....	76
3.2.1 Adaptación a la virtualidad: del relato de vida convencional al relato de vida virtual .....	76
3.2.2 Adaptación a la virtualidad: de la entrevista paseada a la foto-elicitación virtual... 79	
3.2.3 Reflexiones metodológicas.....	82
3.3 Trabajo de campo en medio de la crisis: la configuración de un reto investigativo.....	82
3.3.1 Pandemia.....	82
3.3.2 Paro Nacional de Colombia.....	86
3.3.3 El análisis antropológico: los subtemas de la investigación .....	95
<b>Capítulo 4. Identidad, Prejuicio y Legado: los ejes de la práctica del graffiti de Pasto ..</b>	<b>97</b>

4.1 Categorías de análisis y su relevancia: la estructura de la realidad de los interlocutores	97
4.1.1 Realización Personal .....	98
4.1.2 Dimensión Laboral.....	100
4.1.3 Dimensión académica .....	101
4.1.4 Graffiti como práctica .....	102
4.1.5 Relación institucional.....	105
4.1.6 Tensiones .....	107
4.2 Análisis de los hallazgos del campo .....	109
4.2.1 Identidad creativa: chapas y “alter egos” .....	109
4.2.2 Prejuicios y estereotipos: el estigma .....	113
4.2.3 Legado.....	116
<b>Conclusiones: aprendizajes del campo y la importancia de la metodología.....</b>	<b>119</b>
<b>Lista de referencias .....</b>	<b>124</b>

## **Ilustraciones**

### **Mapas**

Mapa 1.1 Municipio de Pasto dividido por comunas.....	5
Mapa 2.1 Ubicación Plaza de Nariño en el sector urbano de Pasto. ....	53

### **Fotos**

Foto 1.1 Graffiti estilo Block Letters realizado en Medellín (Colombia) como protesta por la cantidad de líderes sociales asesinados en el año 2020.....	8
Foto 1.2 Graffiti estilo Bubble Letters .....	8
Foto 1.3 Graffiti estilo Model Pastel 3D .....	8
Foto 1.4 Graffiti estilo Wild Style.....	9
Foto 1.5 Mención de Taki 183 en artículo del New York Times del 21 de julio de 1971.....	9
Foto 1.6 Subway Graffiti.....	9
Foto 1.7 Graffiti estilo Throw Up. Pasto, Colombia.....	10
Foto 1.8 Master Piece. Bogotá, Colombia .....	10
Foto 1.9 Graffiti Ilegal de Issmo Pasto, Colombia.....	15
Foto 1.10 Festival Aerosur 2013 .....	16
Foto 1.11 Expo-Graffiti 2016.....	17
Foto 1.12 Mural Galeras Hip Hop – Antes y Después.....	19
Foto 1.13 Intervenciones en vivo festival Galeras Rock 2018.....	21
Foto 1.14 Convocatoria Primer Encuentro local de Arte Mural Pasto 2019.....	22
Foto 1.15 Museo Abierto al Mundo .....	24
Foto 1.16 Mesas de Trabajo Foro Habitar la Ciudad desde el Arte 2017 .....	25
Foto 1.17 Mural Habitar la Ciudad desde el Arte .....	26
Foto 1.18 Mural Pensar Global Actuar Local 2018 .....	27
Foto 1.19 Mural Pensar Global Actuar Local vandalizado 2019.....	27
Foto 1.20 Intervención Torres de la Paz .....	28
Foto 1.21 Mural Molinos Imperial.....	28
Foto 1.22 Minga de Muralismo y Arte Rural Obonucueche.....	29
Foto 1.23 Graffitour 2018 .....	29
Foto 1.24 Galería Digital de Arte Juvenil .....	32
Foto 1.25 Estatua de Antonio Nariño derribada.....	38
Foto 1.26 Mamas Primera Línea Pasto .....	39

Foto 2.1 Ruinas de la intervención vial de la carrera 19 .....	45
Foto 2.2 Ruinas de la intervención vial de la carrera 27 .....	46
Foto 2.3 Plaza de Nariño 1911 y 2018 .....	51
Foto 3.1 Lesder.....	71
Foto 3.2 Skol .....	73
Foto 3.3 Doble D.....	74
Foto 3.4 Pieza itinerante 2011 .....	80
Foto 3.5 Afiche del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto 2021 .....	83
Foto 3.6 Tatuaje elaborado por Lesder 2020.....	84
Foto 3.7 Círculo caligráfico realizado por Skol en 2020 .....	85
Foto 3.8 Publicidad del ciclo de talleres de Arte Urbano.....	86
Foto 3.9 Graffiti Muros Vivos Crew. Santander de Quilichao, Cauca, Colombia.....	88
Foto 3.10 El pueblo no se rinde. Catambuco, Pasto, Colombia .....	89
Foto 3.11 El campo resiste. Catambuco, Pasto, Colombia .....	89
Foto 3.12 Lucha Pueblo. Pasto, Colombia .....	90
Foto 3.13 Fuerza. Pasto, Colombia .....	91
Foto 3.14 Jamás Chuchingas, Siempre Berracos. Pasto, Colombia.....	92
Foto 3.15 Desigualdad. Sabotag Crew. Pasto, Colombia.....	94
Foto 4.1 Mural autogestionado.....	103
Foto 4.2 Pieza ganadora del tercer puesto del concurso Calligraphy Masters .....	104
Foto 4.3 Propuesta ganadora Cultura Convoca 2019.....	105

## **Gráficos**

Gráfico 1.1 Violencias en el marco del paro 2021 .....	36
Gráfico 1.2 Pregunta de investigación .....	42
Gráfico 2.1 Salida de venezolanos hacia otros países por RUMICHACA .....	48
Gráfico 2.2 Infografía de Población Étnica en Pasto .....	49
Gráfico 2.3 Primera generación: Estética Sociológica.....	55

Gráfico 2.4 Segunda generación: Historia Social .....	55
Gráfico 2.5 Tercera generación: Sociología de los Cuestionarios .....	56
Gráfico 4.1 Síntesis de los hallazgos.....	118



## **Declaración de cesión de derecho de publicación de la tesis**

Yo, Marcela Lizeth Martínez Patiño, autora de la tesis titulada “De Graffiti a Arte Urbano. Exploración del potencial transformador de la práctica desde los relatos de vida de tres artistas urbanos pastusos” declaro que la obra es de mi exclusiva autoría, que la he elaborado para obtener el título de maestría de Investigación en Antropología Visual 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, abril de 2023.



Firma

Marcela Lizeth Martínez Patiño

## **Resumen**

Son casi 20 años desde el surgimiento del movimiento de graffiti en Pasto, un pequeño municipio al sur de Colombia, que al ser una ciudad de tradiciones culturales y artísticas muy arraigadas tiene como su fiesta insignia al Carnaval de Negros y Blancos, Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad desde el 2009; esto inevitablemente ha implicado que expresiones alternativas como el graffiti lleven largo tiempo relegadas y que no se les dé la misma atención ni reconocimiento que a las expresiones culturales y artísticas tradicionales.

No obstante, en los últimos 5 años el graffiti, el muralismo callejero y otras expresiones gráficas alternativas empiezan a hacerse visibles y a insertarse en el campo cultural de la ciudad mediante una mixtura que llega a ser llamada “arte urbano” y, aunque se trate de las mismas prácticas que llevan mucho tiempo siendo parte del devenir de la ciudad, esta mixtura resulta ser más aceptada, mejor vista y comienza a ganar una gran fuerza en el contexto artístico y cultural de Pasto.

La presente investigación indaga alrededor de la práctica del graffiti, lo que ha cambiado alrededor de ésta con el paso del tiempo y lo que la llevó a “transformarse” o asimilarse dentro de la categoría del arte urbano. Asimismo, se analiza el arte urbano, las implicaciones que trae consigo, de qué maneras y por qué ha sido apropiado. Cómo esta nueva categoría se inserta en el campo cultural pastuso y cómo esta inserción provoca transformaciones en los actores culturales que la ejercen y en la opinión pública tanto de la comunidad como de la institucionalidad pastusa.

Este estudio se desarrolla desde un enfoque cualitativo mediante una metodología que incorpora herramientas como el relato de vida y la foto-elicitación aplicadas con un colectivo de graffiteros/artistas urbanos pastusos con quienes se realiza un recorrido minucioso en dos aspectos que hacen parte de ellos: su vida y su obra. Los resultados evidencian que la práctica ha provocado transformaciones en las vidas de quienes la ejercen, tanto artística y culturalmente como en sus modos de pensar, ser y relacionarse, y asimismo ha provocado cambios en el campo cultural de Pasto al surgir como una nueva forma de expresión y creación.

## **Agradecimientos**

El agradecimiento eterno para Dios por darme la fortaleza de levantarme cada día y por brindarme la indescriptible fortuna de nacer y hacer parte de mi familia, es gracias a ellos que estoy aquí hoy y que he alcanzado este logro. Gracias infinitas a mi papá Marco Fidel, por su tenacidad y entereza, por ser una de las personas más fuertes y admirables que conozco, por acompañarme en cada aventura que he emprendido. A mi mamá Gladys, por su incondicional forma de amarme, por sus cuidados, sus cariños, sus detalles y en especial por su compañía permanente. A mi sobrino Juan José, por ser la luz de mi vida, mi gran motivación, mi adoración y mi tesoro, doy gracias todos los días por su nacimiento y su existencia. A mi tío Arturo, por creer en mí, estar siempre pendiente de mí y cuidarme tanto, por ser un gran soporte de mi vida y de mi familia. A mi hermano Andrés Felipe por motivarme a emprender esta travesía investigativa y por su constante preocupación por mí. A mi hermana Tathiana por estar siempre y hacerme reír con sus locuras. Ustedes dos han sido un pilar en mi vida y así será siempre, porque los tres somos uno. A mis gatos Monchi y Mikey, por ser mis compañeros de tesis, la compañía más constante, peludita e incondicional.

A las hermosas personas que tuve la oportunidad de conocer en Quito: Iván, Rodrigo y Mía, los mejores vecinos que pude tener y amistades que quedarán para siempre; son mi familia quiteña y siempre los llevo en el corazón. A mis amigos de Antropología Visual que aunque fuimos separados de forma abrupta y nuestra aventura se interrumpió por la pandemia, los lazos se mantuvieron y se fortalecieron: a Monserrath por su amistad, confianza y cariño incondicional; a Valentina por mantenerme siempre al tanto de todo y ser mi guía en tantas cosas; a Manuel por ser mi apoyo y permitirme ser su apoyo y a Andrea por ser una anfitriona increíble cuando estuve en Quito, siempre dispuesta a mostrarme lugares nuevos y divertidos; a ustedes cuatro les doy las gracias porque conocerlos me hizo sentir en casa.

A mi asesora María Fernanda Troya por su comprensión, su exigencia, su confianza y por guiarme en este nuevo mundo de las ciencias sociales, la antropología y la investigación.

A mis interlocutores Lesder, Skol y Doble D por su increíble colaboración, por estar siempre dispuestos a responder mis preguntas, a reunirse conmigo, a mostrarme su quehacer y sus vidas; desarrollar esta investigación con ustedes ha sido muy gratificante y me ha hecho conocerlos y admirarlos mucho más.

## **Introducción**

En la actualidad el municipio de Pasto, ubicado en el departamento de Nariño, en la república de Colombia cuenta con una Política Pública de Adolescencia y Juventud, para cuya creación participaron alrededor de 1.300 jóvenes en el año 2011 y que se actualizó en el año 2019; este recurso cuenta con varios ejes estratégicos, entre los cuales está el de Reconocimiento Juvenil que busca “Desarrollar estrategias de sensibilización contra la discriminación, la estigmatización y la criminalización de las prácticas y el quehacer juvenil, permitiendo el libre desarrollo de la personalidad, potencializando, reconociendo, visibilizando y fortaleciendo los procesos, prácticas y dinámicas de transformación que los jóvenes hacen en la sociedad” (Acuerdo No. 037 del 21 de agosto de 2019. Concejo Municipal de Pasto), con este eje estratégico dialoga la práctica del graffiti/arte urbano que ejercen los interlocutores de esta tesis.

Además, y en esta misma lógica, el grupo de interlocutores y el movimiento graffitero/artistas urbanos de Pasto, se encuentran en proceso de creación de la primera mesa de participación ciudadana de artistas urbanos, graffiteros y muralistas de la ciudad a la que han llamado Mesa de Arte Mural Pasto y quienes también han participado de los espacios de creación participativa en el marco de la actualización de Política Pública de Adolescencia y Juventud.

Mi relación con los mencionados interlocutores de este trabajo data del año 2017, cuando tuve la oportunidad de vincularme laboralmente a una dependencia estatal de la Alcaldía local, esta dependencia dedicada enteramente al trabajo con juventudes del municipio de Pasto, me implicó directamente en la gestión y promoción cultural juvenil. Así, me sumergí en la escena artística, cultural y musical de mi ciudad, entre las prácticas juveniles a mi cargo, además de la danza urbana y el Hip Hop, estaba el graffiti y el muralismo, que terminaría siendo denominado “arte urbano” al ser una mezcla de diversas manifestaciones gráficas urbanas.

Trabajé de la mano con estos colectivos culturales y artísticos durante más de dos años en los cuales los colectivos de “artistas urbanos” jóvenes se organizaron y empezaron a posicionarse y sobresalir en el campo cultural de la ciudad; estas posibilidades, tanto de reconocimiento como de trabajo, que les generó la organización los llevó a querer conformarse como un estamento de participación legítimo, y se planteó la posibilidad de establecerse como la mesa de participación ciudadana antes mencionada que les diera voz en el campo cultural de la ciudad, esta iniciativa se vio truncada por la pandemia y aunque sí se reconocen como una “Mesa”, no son un estamento legalmente constituido y sería más acertado definirlo como un

“colectivo de colectivos” donde además de estandarizar los precios del trabajo, se desarrolla un aprendizaje continuo entre pares y una constante gestión de proyectos y recursos para su modo de ejercer ciudadanía: intervenir los espacios de la ciudad.

Mi interés investigativo en la práctica y en quienes la ejercen (específicamente la Mesa Mural Pasto) nace inicialmente por cercanía, pues no sólo recorrí con ellos el camino anteriormente resumido que los llevaría a posicionarse en el campo cultural pastuso, sino que también forjé relaciones de amistad y confianza con muchos de ellos, incluidos por supuesto los tres integrantes del colectivo LSD, con quienes se desarrolló este estudio; pero más allá de eso mi interés yace en abordar y entender una práctica desde adentro, porque en determinado momento, mucho antes de que iniciara mi relación institucional con estos colectivos, yo también cargaba con cierto prejuicio hacia estas manifestaciones juveniles pues estaban más allá de mi comprensión.

Trabajar con ellos implicó conocer a los individuos que hacen la práctica posible, lo que cargan consigo y lo que deben hacer para desarrollar su práctica en medio de una sociedad que, como yo momentáneamente, no los entiende ni ha intentado hacerlo. Comprendí entonces que era posible observar estas dinámicas más a profundidad y que una perspectiva antropológica/académica podría hacer visible que la práctica existe y forma parte del campo cultural pastuso, que tiene una historia, unas experiencias y unas tensiones que la han llevado a ser lo que es actualmente, pero a su vez hacer visibles también a sus practicantes como seres sociales que hacen parte de la sociedad pastusa y que le aportan desde su quehacer, no sólo como graffiteros/artistas urbanos también como lo que son: individuos.

El primer capítulo de este trabajo “Antecedentes y contexto: realidad urbana de Pasto”, brinda una mirada al contexto histórico del movimiento de graffiti/arte urbano en Pasto, comenzando por definir y entender las prácticas que hacen parte del movimiento actual, es decir definir al graffiti, al muralismo, al *postgraffiti*<sup>1</sup> y al arte urbano como parte de la mixtura que se desarrolla en Pasto y cómo estas prácticas se insertan en este campo en concreto.

De igual manera, la exploración nos lleva a recorrer las prácticas urbanas que se relacionan con el movimiento, tales como el Hip Hop y los deportes extremos urbanos; asimismo podremos apreciar cómo el movimiento y los actores culturales empiezan a “hacerse ver” (Castleman 2012) en el campo cultural de Pasto, conoceremos a sus colectivos más destacados y lo que han logrado, esto mientras se dilucida la relación interlocutor/ciudad, es decir de qué maneras los

---

<sup>1</sup> Cuya definición se abordará en el desarrollo del capítulo.

actores culturales del medio del graffiti, *postgraffiti* y arte urbano de Pasto se vinculan con la ciudad. Esto da paso a analizar también la relación interlocutor/Estado, es decir cómo estos actores culturales comienzan sus lazos con el Estado y el cambio que eso implica para el desarrollo de su práctica artística.

En esta sección conoceremos a fondo el proceso del que pude hacer parte como contratista del Estado desde el inicio de la estrategia de recuperación de espacios públicos, a la que los actores culturales urbanos del movimiento de graffiti/arte urbano se vincularon, pasando por todo su proceso, iniciativas e incidencia hasta los comienzos de la constitución de la Mesa de Arte Mural Pasto. Una vez dado todo el contexto procederemos a abordar la problemática, enunciando las preguntas y los objetivos de la investigación.

El segundo capítulo “Planteamiento teórico: debates antropológicos en relación con las herramientas metodológicas virtuales”, aborda la temática desde los debates teóricos de la antropología urbana y la sociología del arte. La antropología urbana en cuanto a la necesidad de analizar la dinámica urbana de Pasto, las relaciones y problemáticas que se dan en el espacio urbano y el papel que asume la práctica del graffiti/arte urbano en este contexto. La sociología del arte aborda más a profundidad la práctica como tal y a quienes la ejercen, en qué medida y de qué manera la práctica del graffiti/arte urbano pastuso puede abordarse desde los debates teóricos de la legitimación y la mediación de Natalie Heinich (2002), la experiencia de la obra de arte y el capital cultural de Pierre Bourdieu (1968) y los mundos del arte y sus relaciones de Howard Becker (2008). Cerrando el capítulo se describe brevemente el enfoque metodológico y las herramientas con las que se lleva a cabo el trabajo de campo.

El tercer capítulo “Abordaje etnográfico: la práctica y las vidas de los interlocutores desde adentro”, se dedica enteramente al aspecto etnográfico y metodológico, es decir a describir el trabajo de campo, las herramientas con las que se lo desarrolló y los hallazgos de la investigación empírica.

En primer lugar, se aborda brevemente a los interlocutores, sus vidas, sus trayectorias, su práctica en sus inicios y en la actualidad; a continuación, se estudia la metodología y cómo ésta se vio forzada a adaptarse al formato virtual por la pandemia del Covid-19; desde el relato de vida hasta la foto-elicitación virtual y las reflexiones que dejaron con su aplicación en el campo.

Una tercera sección aborda por completo el campo y todos los aspectos que formaron parte de éste, tomando en cuenta la pandemia y cómo la vivieron y asumieron los interlocutores,

pasando por el paro nacional de Colombia, que sería un hito en la historia del país y en el desarrollo de esta investigación, y finalmente realiza una aproximación a las categorías de análisis que surgieron del campo y asimismo a los subtemas de la investigación que permiten observar los hallazgos de este estudio.

Finalmente, el capítulo 4 “Identidad, Prejuicio y Legado: los ejes de la práctica del graffiti de Pasto”, donde se profundiza en las categorías de análisis y en cómo estas permiten tener una visión más clara de las realidades de los interlocutores, sus visiones y posiciones, tanto desde sus contextos familiares, sociales, académicos, laborales y económicos como su relación directa con la práctica del graffiti/arte urbano, su relación con las instituciones y el Estado y las tensiones que hacen parte del movimiento y del campo cultural pastuso donde ellos se insertan y desenvuelven.

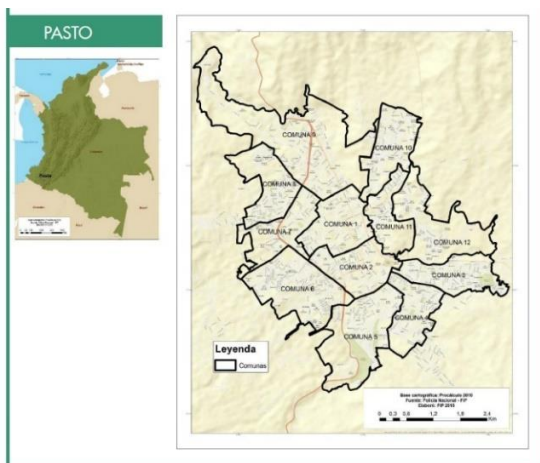
Posterior a esto se examinará a profundidad los subtemas de la investigación que dejan entrever los hallazgos: de qué maneras los interlocutores asumen su propia identidad y cómo esto se relaciona con su condición de ser graffitero/artista urbano; cómo asumen el prejuicio y todo lo que trae consigo, qué factores los hace sentir estigmatizados y de qué maneras lo sobrellevan; y el papel que los interlocutores han desempeñado a lo largo de sus trayectorias como graffiteros/artistas urbanos, como referentes para las nuevas generaciones y como actores del campo cultural pastuso.

## Capítulo 1. Antecedentes y contexto: realidad urbana de Pasto

Pasto es un municipio<sup>2</sup> capital del departamento<sup>3</sup> de Nariño, ubicado en la región Andina, al suroccidente de Colombia, es la décimo séptima ciudad más poblada del país que fue fundada en el año 1537 por la colonia española y durante el siglo XIX, debido a la aguerrida defensa de la ciudad que protagonizaron sus habitantes en la Independencia de Colombia, se le conoció como “La Leona de los Andes”,<sup>4</sup> la ciudad se encuentra ubicada en el valle de Atriz, al pie del volcán Galeras, muy cercana a la línea del ecuador y está a alrededor de 86 km de distancia por tierra del puente de Rumichaca, frontera entre Colombia y Ecuador.

El nombre oficial del municipio es Pasto, y su cabecera municipal, que corresponde al área urbana, se conoce como San Juan de Pasto, en honor a su patrono San Juan Bautista; cuenta con aproximadamente 80% de territorio correspondiente a zona rural y el 20% de zona urbana; sin embargo, el 83% de su población se ubica en la zona urbana y el 17% restante en la zona rural. Según las proyecciones de población del DANE 2018, el tamaño de la población total del municipio de Pasto se ubica en 455.678 habitantes, de los cuales 220.492 son hombres y 235.186 mujeres. De esta población, 381.494 habitantes pertenecen a la zona urbana y 74.184 pertenecen a la zona rural. El área urbana tiene una extensión de 1.181 Km<sup>2</sup> y se divide en 12 comunas y 414 barrios (Mapa 1.1).

### Mapa 1.1 Municipio de Pasto dividido por comunas



*Fuente:* Ministerio de Justicia y del Derecho – Observatorio de Drogas de Colombia. (2016, 8)

<sup>2</sup> Cantón en Ecuador

<sup>3</sup> Provincia en Ecuador.

<sup>4</sup> “San Juan de Pasto, antecedentes históricos.” Revista Credencial Historia, Edición 226, octubre de 2008. Biblioteca Virtual del Banco de la República. <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-226/san-juan-de-pasto>



Como un municipio fronterizo y la capital de un departamento, Pasto carga con las problemáticas típicas de las urbes, tales como difícil movilidad, crecimiento acelerado de su población y urbanización, altos niveles de criminalidad, el fenómeno migratorio de población venezolana, entre otras. Éstas se abordarán a mayor profundidad en el segundo capítulo de esta tesis.

Sin embargo, es importante detenerse en una de las características culturales que le da mayor reconocimiento a Pasto como ciudad y región. Pasto es la tierra donde nace y florece una de las fiestas tradicionales más importantes de Colombia: El Carnaval de Negros y Blancos, reconocido como Patrimonio Cultural de la Nación por el congreso de la República de Colombia en el año 2001, y añadido entre las listas del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad por la Unesco desde el año 2009. Se celebra entre el 2 y el 7 de enero de cada año: el 2 de enero (Carnavalito<sup>5</sup>), el 3 de enero (Canto a la Tierra<sup>6</sup>), 4 de enero (llegada de la familia Castañeda<sup>7</sup>), el 5 de enero (día de negros<sup>8</sup>) y el 6 de enero (día de blancos<sup>9</sup>), conocido también como el día del desfile magno). De esta fiesta se desprenden diversas dinámicas artísticas y culturales que marcan ciertos referentes en el campo cultural de la ciudad, siendo la identidad pastusa el pilar principal de todas ellas.

En este orden de ideas, siendo Pasto un municipio mayormente rural y parte de la Región Andina de Colombia, es común que las representaciones culturales lleven inmersa una carga de simbología andina, rural y tradicional; que este tipo de representaciones sean las que marcan la pauta en el campo cultural pastuso implica inevitablemente que las prácticas culturales y artísticas alternativas o diferentes queden en cierto “segundo plano” y no sean tan aceptadas ni comprendidas como las primeras; sin embargo, este tipo de prácticas no tradicionales, particularmente relativas a lo urbano, han ganado terreno con el paso de los años y poco a poco se han ido posicionando como una expresión alternativa pero legítima del campo cultural pastuso.

El primer capítulo de este trabajo busca situar la realidad urbana vivida en la ciudad de Pasto, en cuanto a expresiones gráficas urbanas se refiere; se busca abordar esta realidad y esta

---

<sup>5</sup> Una versión del carnaval protagonizada enteramente por niños y niñas de la ciudad.

<sup>6</sup> Desfile de colectivos coreográficos que culmina con un concierto de música andina.

<sup>7</sup> La tradición histórica indica que se celebra la llegada de una familia que llegó a San Juan de Pasto desde El Encano en 1929.

<sup>8</sup> Se conmemora la raza afrodescendiente, la tradición indica pintarse con crema cosmético de color negro.

<sup>9</sup> En contraste con el día anterior, en esta fecha todo se pinta de blanco generalmente con talco y espuma de carnaval conocida comúnmente como “carioca”. El evento principal es el *desfile magno*, que atraviesa la ciudad de sur a norte por la llamada Senda del Carnaval.

historia particular desde tres aspectos: una primera parte que busca dar un contexto histórico del movimiento del graffiti y expresiones gráficas urbanas locales desde sus inicios hasta la actualidad, explorando sus altos y bajos, sus procesos y su estado actual y de qué manera los actores culturales que conforman este movimiento se relacionan con la ciudad (relación interlocutor/ciudad); una segunda parte que abordará el tema de las instituciones y las políticas públicas, de qué modo asumen estas manifestaciones alternativas juveniles y la relación de estos actores culturales con el estado (relación interlocutor/estado); finalmente una tercera parte busca identificar qué tensiones surgen de estas relaciones, así como enunciar el problema investigativo del que surge este estudio y los objetivos del mismo.

## **1.1 Graffiti/Arte Público en Pasto: contexto histórico del movimiento y su estado actual.**

### **Relación interlocutor/ciudad**

Esta primera parte del capítulo revisa brevemente el contexto histórico de la trayectoria del movimiento de graffiti en Pasto (actualmente Mesa de Arte Mural Pasto), pero primero es importante definir desde dónde se va a abordar estas expresiones gráficas urbanas, es decir, es necesario especificar a qué tipo de manifestaciones nos referimos. En primera instancia se pueden tomar dos conceptos en los que se puede inscribir las expresiones mencionadas: el *graffiti* y el muralismo.

En un primer momento podemos asumir al graffiti como el movimiento nacido en Nueva York en los años 70 del que nos habla Castleman (2012) y su desarrollo desde el “Writing”, conocido como el *graffiti de firma*, donde los escritores de graffiti o “writers” plasman con aerosol su firma o *tag* en superficies de muros y postes del espacio público urbano; dentro de este estilo surgen otros sub-estilos tales como el Block Letters (Foto 1.1), Bubble Letters (Foto 1.2), Model Pastel 3D (Foto 1.3) o Wildstyle, (Foto 1.4) y hasta el “Aerosol Art” que se podría definir como esa categoría del graffiti contemporáneo más compleja que se inclina más hacia la obra de arte que hacia la pieza de escritura, literalmente “Arte con Aerosol”.

Los primeros indicios de esta expresión gráfica tienen lugar con el “Taggin” que surge a finales de los años 60 e inicios de los 70, siendo Taki 183<sup>10</sup> uno de sus principales referentes, al ser de los primeros graffiteros en “exportar su práctica” al sacarla de su barrio y llevarla a contextos diferentes al punto de captar la atención de medios de comunicación de la época (Foto 1.5) posterior a esta etapa del Taggin surge el Subway Graffiti (Foto 1.6), conocido como el graffiti

---

<sup>10</sup> “TAKI 183. Un niño de la calle 183 en Washington Heights, en el norte de Manhattan, la simple firma de TAKI captó la atención de un reportero y, en el verano de 1971, apareció un artículo en The New York Times. TAKI fue el primer neoyorquino en hacerse famoso por escribir graffiti.” Fuente: <https://www.taki183.net/>

que traslada la práctica de los muros a los trenes y que fue una de las principales “galerías” que tuvieron los graffiteros de la época y maneja dos subcategorías: Whole Car (todo el carro) y Whole Train (todo el tren) (Castleman 1982, 63-67).

**Foto 1.1 Graffiti estilo Block Letters realizado en Medellín (Colombia) como protesta por la cantidad de líderes sociales asesinados en el año 2020**



*Fuente:* Revista Arcadia<sup>11</sup> (2020)

**Foto 1.2 Graffiti estilo Bubble Letters**



*Fuente:* Zurik (2016)<sup>12</sup>

**Foto 1.3 Graffiti estilo Model Pastel 3D**



*Fuente:* Proyecto Duas (2014)<sup>13</sup>

<sup>11</sup> <https://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/en-los-muros-de-medellin-se-lee-nos-estan-matando/202026>

<sup>12</sup> <https://www.spraydaily.com/hmni-zurik/>

<sup>13</sup> <https://proyectoduas.com/2014/10/24/estilo-del-mes-model-pastel/>

### Foto 1.4 Graffiti estilo Wild Style



Fuente: Facebook Skol (2018)<sup>14</sup>

### Foto 1.5 Mención de Taki 183 en artículo del New York Times del 21 de julio de 1971



Fuente: New York Times (1971)<sup>15</sup>

### Foto 1.6 Subway Graffiti



Fuente: Dany Lewis (2019)<sup>16</sup>

<sup>14</sup> <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10156142115509010&set=pb.688049009.-2207520000.&type=3>

<sup>15</sup> <https://www.nytimes.com/1971/07/21/archives/taki-183-spawns-pen-pals.html>

<sup>16</sup> <https://www.wnyc.org/story/photo-show-celebrates-graffiti-tagged-train-cars-1970s-new-york-city/>

Ya para 1970 surge el Outline Throw Up (Foto 1.7), que se trata de un tagueo rápido de donde surge el Bubble Letter y los “bombardeos” que, como su nombre lo indica, consisten en bombardear la ciudad con quick pieces y donde importa más la cantidad que la calidad de la pieza.

**Foto 1.7 Graffiti estilo Throw Up. Pasto, Colombia**



Fuente: Instagram @mug\_graffiti (2022)<sup>17</sup>

Ya para los años 80, surge lo que se conoce como *Master Piece* (Foto 1.8) que consiste en un graffiti grande y complejo, que resulta de la composición de estilos artísticos y de escritura, y brinda estatus a su autor, entre más dificultad implique más respeto ganará el autor (Couvreaux 2016, 12-17).

**Foto 1.8 Master Piece. Bogotá, Colombia**



Fuente: Facebook Skol (2016)<sup>18</sup>

Así, los diversos estilos que van surgiendo del movimiento graffiti llamarían la atención del movimiento Hip Hop al punto de apropiarlo como parte de su cultura en los años 80 y que

<sup>17</sup> [https://www.instagram.com/p/CYz-mkSOk\\_g/](https://www.instagram.com/p/CYz-mkSOk_g/)

<sup>18</sup> <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10153553957204010&set=pb.688049009.-2207520000.&type=3>

posteriormente se adaptaría “a otro nuevo marco de circunstancias” (Figuroa Saavedra 2012, 11), esta adaptación se debía a que en esa época se hablaba sobre una inminente “muerte del graffiti”, tanto por el descuido de la práctica, consecuencia de la persecución policíaca, como por la apropiación del mismo por la cultura Hip Hop como un “producto cultural”; esto implicó que los escritores de graffiti se adaptaran y que la técnica comenzara un proceso de transformación tanto “de la conversión del ‘grafiteo’ en un oficio o hasta en una profesión” (Figuroa Saavedra 2012, 12) como de la pieza de escritura hacia la “mercancía artística”.

El interés de las galerías de arte en las piezas de graffiti surge en Estados Unidos a finales de los años 70, y del mismo modo la creación de colectivos o *crews* como United Graffiti Artist (UGA), uno de los primeros colectivos de artistas de graffiti estadounidenses, fundado en 1972 por Hugo Martínez en la ciudad de Nueva York; fue el primer grupo organizado de escritores de graffiti y el primero en promoverlo como un estilo de arte, estos modos de organizarse empiezan a introducir al graffiti en el sistema del arte.

Desde principios de los años 80 el movimiento del graffiti se extendió por las principales ciudades europeas en gran medida gracias a la cultura Hip Hop, mientras que en el ambiente artístico se barajaban una serie de términos como “Aerosol Art” o “Postgraffiti”, que a menudo eran percibidos por el público especializado como una nueva forma de Pop Art (Couvreaux 2016, 415).

De esto surge la división que aún se ve en la actualidad, mientras unos escritores de graffiti se consideran artistas y enfocan su trabajo hacia la escena del arte (el arte urbano y el *postgraffiti*), otros se dedicaban a los bombardeos y se mantenían con las reglas básicas del *writing* y el *getting up*,<sup>19</sup> de esto surge la guerra de estilos (Style Wars) que sería “la guerra que surgió entre el Graffiti Style y el Graffiti Bombing, que ya podría entenderse como la división original entre el graffiti y el arte urbano” (Couvreaux 2016, 415).

Ya para finales de los 80 e inicios de los 90, el arte urbano había ido ganando aceptación y siendo menos estigmatizado, dado su carácter más artístico y menos ligado al código “estricto y competitivo” (Couvreaux 2016, 416) del graffiti, pero a su vez, lo social, lo político e incluso lo identitario empezaban a posicionar al graffiti como algo más que un deseo de rayar o hacerse ver:

Pintar ilegalmente ahora podía considerarse una manera de expresión, de reivindicación, de reacción, un derecho político, una filosofía, o incluso un juego deportivo; sin que ello tuviese

---

<sup>19</sup> “Hacerse ver” (Castleman 2012). Es el término utilizado por los grafiteros para lograr dejar su sello personal.

por qué producir ningún tipo de dilema ético o moral; sino todo lo contrario, llegando incluso a entenderse como una responsabilidad (Couvreaux 2016, 417).

Esta dicotomía que surge de la guerra de estilos aún se hace presente en el campo del graffiti y arte urbano en general y es un aspecto cuyo desarrollo se busca explorar en el campo cultural pastuso.

Es necesario definir estos términos porque el movimiento urbano pastuso, cuyo contexto se busca dar en este capítulo, tiene una fuerte mezcla estilos según los interlocutores de este estudio; en este orden de ideas resulta necesario para este momento definir el término *Postgraffiti*.

Couvreaux (2016) menciona que las primeras menciones del término *Postgraffiti* surgen en Nueva York, cuando el movimiento de graffiti estaba en auge, fue el término introducido por coleccionistas y museos para referirse a las piezas de graffiti elaboradas en el metro que comienzan a ser colocadas en un “ámbito más cercano a la escena artística” al ser “domesticadas” y colocadas en lienzo, este término es apropiado por estas instancias para “lavar su imagen” (Couvreaux 2016, 70). Sería también la forma de referirse a otras formas de “arte público independiente que no son graffiti” (Abarca Sanchís 2010, 385).

Ya para los años 90 comenzaría a vincularse al *Postgraffiti* con el Street Art, siendo mencionados como una misma categoría mucho más cercana al *arte urbano* (Couvreaux 2016) y con un sentido mucho más gráfico y relacional según el autor Abarca Sanchís (2010):

El postgraffiti es un juego distinto al graffiti: en él, el viandante está invitado a participar. Los artistas del postgraffiti también juegan a “dejarse ver” propagando muestras de su trabajo por la ciudad, pero de una forma que todos podemos entender. (...) El impulso de dejarse ver no responde en este caso a una competitividad interna entre los artistas. Forma parte, en cambio, del juego entre artista y espectador que constituye la experiencia estética del postgraffiti: el artista propaga su presencia en el entorno urbano y el espectador le sigue el rastro, se sorprende en cada encuentro, aprecia la manera en que el artista se hace con cada soporte, y en general halla una nueva capa de disfrute en su experiencia de la ciudad. Este juego crea un vínculo entre las dos partes, una rara forma de relación íntima que sucede en el espacio público (Abarca Sanchís 2010, 54-55).

Esta “experiencia estética” del *Posgraffiti* que menciona el autor es un aspecto que destaca en el campo cultural pastuso, el aspecto relacional, el vínculo y el juego es una parte importante de la práctica para los interlocutores de esta tesis, en este sentido es mucho más factible pensar que la práctica que se desarrolla en Pasto está más cercana a ser una mezcla entre graffiti y

*Postgraffiti* que a la mezcla entre graffiti y muralismo a la que los interlocutores aluden en sus relatos.

Estas definiciones nos encaminan también hacia el debate del graffiti y el *arte urbano*. El autor español Nicolás Couvreaux (2016) en su “Biblia del Graffitero” aborda la cuestión del debate entre el graffiti y el arte urbano como dos movimientos paralelos pero diferentes asegurando que “si bien el graffiti acarrea un trasfondo rebelde e insurrecto arraigado a un folclore y una tradición marginal, el arte urbano parece estar más vinculado a una concepción plausible y ligada al ámbito artístico” (Couvreaux 2016, 21).

Para efectos prácticos el autor apropia el término “Graffiti Art” del Diccionario de Arte Moderno y Contemporáneo de la Universidad de Oxford como esa “manera de pintar basada en el vandalismo en ciudades de todo el mundo” (Couvreaux 2016, 73), que surge como tal en los años 80 este podría ser el término que se aproxime a esta mixtura entre graffiti, *Postgraffiti* y arte urbano que existe en Pasto.

El trabajo previo que he realizado con estos actores culturales me permite afirmar que los primeros tintes del graffiti surgen en Pasto alrededor del año 2004, como uno de los elementos de la cultura Hip Hop<sup>20</sup> que se visibilizó mediante un festival de esta cultura que como parte del componente de graffiti, traen invitados de otras ciudades para dar a conocer la práctica, esto despierta el interés específico por el elemento gráfico de algunos jóvenes pastusos quienes comienzan a incursionar en la práctica informal de tomarse las calles y “rayar”. De éstos se pueden nombrar a Skol,<sup>21</sup> Cristian, Oscar y Ferdý que toman la práctica inicialmente como un pasatiempo, pero conforme le toman gusto y destreza, comienzan a desarrollarla de manera individual a otros niveles.

Ya para el año 2005 organizan un evento donde se realiza una invitación abierta dirigida a las personas que incursionaban en ese tipo de expresiones; este concurso sería la primera iniciativa del graffiti como un movimiento “organizado” y del encuentro provocado por esta iniciativa se consolidó el primer colectivo o *crew*<sup>22</sup> de graffiti de Pasto, al que se le denomina Subtinta Crew (STC), conformado por alrededor de cinco personas. Este primer colectivo es el primer paso hacia el posicionamiento tanto de la práctica como de varios de los jóvenes que la ejercen.

---

<sup>20</sup> La cultura Hip Hop se compone mediante cuatro elementos principales que conforman y sustentan su ideología: el rap o MC, el breakdance, el DJ y el graffiti.

<sup>21</sup> Uno de los interlocutores de este proyecto de tesis.

<sup>22</sup> Son un grupo de writers, quienes rayan las iniciales del crew junto con su tag. Los nombres de los crews son de 3 letras normalmente en NY la mayoría termina en K por "kings" o "kills". El nombre del crew puede tener más letras, depende de los miembros. Ver Ortiz Rojas (2006).



Es preciso destacar la importancia de dos movimientos urbanos alternativos que han servido de puentes para la consolidación del movimiento del graffiti en Pasto: el primero, como ya se había mencionado, es el Hip Hop y es evidente puesto que, desde sus orígenes, el graffiti y el Hip Hop tienen un lazo fuerte. Pasto no es la excepción pues es muy común que la mayoría de sus practicantes tengan gusto por uno o varios de los componentes del Hip Hop, lo que influye también en la producción y concepción de su obra.

Como tal el auge del Hip Hop en Pasto surge desde finales de los años 90 e inicios del 2000, inicialmente por el break dance y la música caribeña que llegaba desde Tumaco, zona pacífica del departamento de Nariño; esto introdujo la fusión de géneros que dio paso al origen del movimiento Hip Hop. Posteriormente se da la consolidación de Tunda Barahunda, una de las primeras agrupaciones de rap de la ciudad que posicionó al movimiento y derivó en la creación de nuevas agrupaciones y organizaciones que han trascendido en el tiempo, entre las que se puede destacar Surprise City, una fundación artística y cultural que existe desde el año 2012 y que se destaca por su constante generación de espacios para el intercambio de conocimientos, articulado con la cultura hip hop y sus ramas artísticas. Sus actividades se enfocan en la construcción de paz, participación y acción comunitaria, su proyecto insignia es el evento “Encuentros Hip Hop por la Paz” que se realiza en Pasto desde el año 2013 hasta la actualidad. Por otra parte, tenemos la Red Hip Hop Pasto que inicia su trabajo alrededor del año 2007 y se consolida como fundación sin ánimo de lucro alrededor del año 2009, como una iniciativa que busca reforzar y unificar el movimiento del Hip Hop más allá de una “cultura”, como un movimiento educativo, político y social que permitiera crear espacios y oportunidades para los jóvenes pastusos desde los componentes de la cultura Hip Hop.

Y el segundo movimiento urbano alternativo que ha servido de puente para el fortalecimiento del movimiento de graffiti en Pasto es el de los deportes extremos urbanos<sup>23</sup>, que comenzó a ganar fuerza en Pasto desde alrededor del año 2006 y alrededor del año 2011 surgiría la primera organización consolidada, conocida como Pasto Extremo, que sigue activa hasta la actualidad.

Estos dos movimientos han sido de cierta manera pilares del movimiento graffiti de Pasto y si bien, la influencia del movimiento de deportes extremos no es la misma que la del Hip Hop, estas tres culturas (o contraculturas) se relacionan entre sí fuertemente; el break dance y los

---

<sup>23</sup> Me refiero a deportes tales como el *skateboarding* (manejo de patineta), *parkour* (arte del desplazamiento), *roller* (estilo de patinaje más ligado a lo urbano y desligado de lo competitivo) y el *bike* (manejo de bicicleta), cuya práctica se realiza en áreas urbanas.

deportes extremos se complementan y a su vez provocan expresiones gráficas (los tags y los skaters están muy ligados) y es muy común que los parques y espacios de deportes extremos estén ornamentados con graffitis y ambientados con música rap; son maneras de los jóvenes de ejercer su derecho a ser y estar en la ciudad y manifestaciones de su propia identidad.

A la par con el recorrido del graffiti y del movimiento que comenzaba a gestarse, surge una dinámica que se expandió con gran rapidez: el vandalismo gráfico, que invadió los muros del espacio público de la ciudad, especialmente en la zona céntrica y generó tensiones entre unos y otros actores, pues más allá de rayar paredes, este vandalismo dañaba obras de graffiti y muralismo urbano, al punto de llegar a ser una problemática de espacio público de difícil manejo en la ciudad. Para esa época (alrededor del año 2008) era común ver en los muros del centro de Pasto tags como “Issmo” o “H20” acompañados con rayones, mensajes y consignas (Foto 1.9); el carácter anónimo de sus intervenciones los llevó a intervenir obras ajenas e incluso a rayar uno de los edificios de la Facultad de Artes de la Universidad de Nariño,<sup>24</sup> los autores eran en ese entonces estudiantes de artes visuales<sup>25</sup> y legitimaban su identidad de esa manera; pero eso les ganó cierta mala reputación, tanto entre sus colegas como ante el Estado y la comunidad en general.

### **Foto 1.9 Graffiti Ilegal de Issmo Pasto, Colombia**



*Fuente:* Página 10 (2020)<sup>26</sup>

En el año 2009, me cuenta Skol<sup>27</sup>, se organiza el primer evento dedicado exclusivamente al graffiti llamado festival Aerosur, que sirve como plataforma, tanto para los practicantes

<sup>24</sup> Ver [https://www.youtube.com/watch?v=VhXWM4I95uI&ab\\_channel=HormigaZangana](https://www.youtube.com/watch?v=VhXWM4I95uI&ab_channel=HormigaZangana)

<sup>25</sup> Tanto Issmo como H20 se vincularían al proyecto “Habitar la Ciudad desde el Arte” y serían miembros fundadores de la Mesa de Arte Mural Pasto. Lamentablemente Issmo falleció en el mes de junio de 2022.

<sup>26</sup> <https://pagina10.com/web/pasto-de-colores-cronica-de-ciudad/>

<sup>27</sup> Entrevista informal vía WhatsApp del 5 de noviembre de 2020.

emergentes, como para los que ya tenían alguna experiencia en el campo y muestra el potencial de la práctica de la escritura y el uso del aerosol, posicionando algunas de estas piezas como obras en sí mismas.

Una segunda versión del festival Aerosur se desarrolla en el año 2013 (Foto 1.10), contando con la particularidad que su convocatoria ya no se cierra únicamente al graffiti, sino que busca abrirse a otras expresiones de arte público y callejero como el *postgraffiti*; esto tanto en la búsqueda de atraer y conocer a más practicantes, como un acto de reconciliación con ciertos actores urbanos que en su desempeño del graffiti ilegal, dañan con frecuencia obras de otros (una dinámica bastante común en el medio); esta apertura y transformación de la convocatoria permitió limar asperezas entre varios de los actores involucrados y atrajo a más jóvenes hacia la práctica, tanto del graffiti como del muralismo, de igual manera incentivó el uso del aerosol<sup>28</sup> como requisito indispensable para la participación; esta instancia visibilizó a muchos de los graffiteros y artistas participantes y fue un espacio importante que propició redes nacionales e internacionales.

#### **Foto 1.10 Festival Aerosur 2013**



*Fuente:* Página 10 (2013)<sup>29</sup>

Este escenario catapultó a más de uno hacia diversos festivales y encuentros de graffiti, muralismo y arte urbano dentro y fuera de Colombia y comenzó a posicionar aún más al

---

<sup>28</sup> En el movimiento de graffiti de Pasto se le da mucha importancia a la habilidad en el manejo del aerosol y todas las posibilidades que de éste se desprenden, eso hace parte del estatus y el nivel de cada escritor o artista, además Couvreaux en su “Biblia del Graffitero” (2016) plantea al aerosol como la herramienta artística “no académica” y de ahí la importancia de su uso en este tipo de expresiones.

<sup>29</sup> <https://pagina10.com/web/aerosur-2-festival-de-graffiti-2013-en-pasto>

movimiento; los interlocutores de este trabajo hicieron parte activa de este proceso, siendo Lesder primer lugar en la categoría Novatos y Skol segundo lugar en la categoría Profesionales en la primera edición del festival Aerosur en 2009; en la segunda versión (2013) Lesder ganó el primer lugar y Skol fue parte del equipo organizador, mientras que para Doble D este festival (2013) fue su primera experiencia en graffiti, lo que le provocó un gran impacto y derivó en ser un factor motivador para mejorar su técnica.

El posicionamiento de la práctica llega a un punto alto en el año 2016 cuando, por iniciativa de varios de los graffiteros (Skol como uno de los principales organizadores) y de la Fundación Surprise City (ya mencionada anteriormente), se realiza, en el marco del evento “Encuentros Hip Hop por la Paz”, la Expo-Graffiti 2016 (Foto 1.11), la primera exposición de piezas de graffiti como si de obras de arte se tratase; este espacio se lleva a cabo con todas las formalidades que una exposición de arte “convencional” conlleva: el protocolo, los discursos, la música, la copa de champaña e incluso una subasta de obras. La exposición se desarrolla en la Pinacoteca Departamental de Nariño, uno de los recintos culturales con más renombre de la Ciudad que ha sido escenario de conciertos, festivales y diversas muestras y exposiciones de arte y que implica cierto estatus cultural. Este espacio permite a los actores culturales del graffiti, el muralismo urbano (o *postgraffiti*) y el Hip Hop mostrarse ante la ciudadanía en un contexto distinto y la respuesta ciudadana fue muy positiva.

#### Foto 1.11 Expo-Graffiti 2016



Fuente: Facebook Encuentros Hip Hop Pasto (2016)

Para entonces ya destacaban en Pasto diversos practicantes, colectivos y crews que, aunque no estuvieran dedicados enteramente al graffiti, se denominaban a sí mismos graffiteros, sus estilos variaban entre el graffiti, en el sentido de los diversos estilos de escritura, y el

*postgraffiti*, en el sentido de los estilos de la caricatura, el paisajismo y el realismo, pero todos compartían el uso del aerosol como principal herramienta creativa.

Entre estos destaca el colectivo Colorama, conformado desde el año 2014 por Psylo<sup>30</sup> y Suku, quienes posicionaron su propio estilo de caricatura y diseño de personajes; MUG, practicante que ejerce en solitario desde el año 2011 y se dedica más que todo al lettering, wild style y caricatura; Sebast10n Bucheli, fundador y promotor de la Minga de Muralismo Rural Obonucueche, que surgió en el corregimiento de Obonuco, de donde es originario; y el colectivo LSD, conformado desde el año 2017 por los interlocutores de este proyecto de tesis: Lesder, Skol y Doble D; un colectivo muy diverso en cuanto a edades, condiciones socio-económicas, profesiones y estilos, y que se vale de esta diversidad para nutrir sus procesos creativos; Lesder desde el 3D y algo de caricatura, Skol desde las diversas expresiones del Lettering y Doble D desde el realismo y el paisajismo.

A inicios del año 2017, la Alcaldía de Pasto a través de la Dirección Administrativa de Juventud, abre la primera convocatoria dedicada a expresiones urbanas alternativas, donde caben tanto el muralismo como el graffiti. Esta dependencia de la Administración Municipal busca promover las diversas expresiones juveniles y maneja uno de los escenarios alternativos más reconocidos de la ciudad y del suroccidente colombiano: el festival Galeras Rock, posicionado como un espacio artístico cultural, de libre acceso cuyo origen responde a la acción organizativa y de incidencia de los artistas de la escena hace ya 12 años; hace parte de la Política Pública de Adolescencia y Juventud del Municipio y es un escenario de participación masiva articulador de proyectos y procesos juveniles<sup>31</sup>.

Este tipo de escenario ha sido un objetivo para el movimiento Hip Hop desde hace años, pero no se ha logrado consolidar hasta el momento, sin embargo, este movimiento es también un escenario juvenil de gran importancia en el Municipio, por lo cual se plantea la convocatoria mencionada como una oportunidad para visibilizar al Hip Hop y sus elementos; la convocatoria la ganaron Skol y Lesder y mediante la elaboración del mural llamado “Galeras Hip Hop” (Foto 1.12) mostraron otra cara del movimiento, tanto Hip Hop como graffiti, pues recuperaron visualmente un espacio en deterioro mostrando desde la creatividad y el color los elementos de la cultura Hip Hop mediante la herramienta del graffiti.

---

<sup>30</sup> Una de las mujeres más destacadas en el medio y la única mujer fundadora de la Mesa de Arte Mural Pasto.

<sup>31</sup> “Procedimiento Festival Galeras Rock”. 25 de abril de 2022. Versión 03. Código AS-P-028. Ver <https://www.intranetpasto.gov.co/index.php/documentos-intranet/category/144-procedimientos-atencion-social?download=6812:as-p-028-festival-galeras-rock-v3>.

### Foto 1.12 Mural Galeras Hip Hop – Antes y Después



*Fuente:* Facebook Skol (2017)

Desde el año 2017, a partir de la apuesta del gobierno municipal “Pasto Educado Constructor de Paz 2016-2019” denominada “Estrategia de Recuperación de Espacios Públicos de Pasto. Habitar la Ciudad desde el Arte”,<sup>32</sup> varios de los colectivos del movimiento de graffiti y arte urbano entablan una relación con el Estado, que implica para ellos más oportunidades laborales y de visibilización de su trabajo en diversos escenarios urbanos y rurales del Municipio. Esta estrategia se mantiene durante todo el año 2017 y trasciende en el año 2018, abarcando además del arte urbano y las expresiones gráficas afines, otras manifestaciones urbanas juveniles como el Hip Hop y la danza urbana.

De este proceso y del trabajo colectivo de varios de estos crews surge la iniciativa de conformar una mesa de participación ciudadana que tiene como objetivo: “Generar espacios de participación, visibilización y circulación del arte urbano en Pasto que permita establecer el reconocimiento del arte urbano como una disciplina que beneficia a la ciudad y al público en general.” (Acta 003 del 16 de octubre de 2019. Dirección Administrativa de Juventud, Alcaldía de Pasto) y que busca posicionar al arte urbano como una práctica cultural legítima con la capacidad de provocar espacios de formación de públicos y artistas, mediante festivales e intercambios y promover así la circulación regional, nacional e internacional, tanto de obras como de artistas, que permitan al movimiento un desarrollo integral de su práctica. Se proyectan también llegar a ser un “organismo de consulta, veeduría y curaduría en cuanto a las

---

<sup>32</sup> Esto se abordará en la siguiente parte del presente capítulo.

decisiones del municipio en cuanto al arte urbano” (Acta 003 del 16 de octubre de 2019.

Dirección Administrativa de Juventud, Alcaldía de Pasto).

Esta iniciativa nace también de referentes internacionales como el proyecto de recuperación y embellecimiento realizado por Binho Ribero y otros 66 artistas urbanos en Sao Paulo, Brasil, que se considera uno de los museos abiertos de arte urbano más importantes de Latinoamérica<sup>33</sup> o la ruta del Graffiti Porteño<sup>34</sup> iniciativa que surge en Valparaíso, Chile como una especie de tour que recorre diversos barrios, cerros y plazas donde se hallan las principales piezas de arte urbano de la emblemática ciudad. Estos procesos muestran que existen diferentes formas de ver y asumir al arte urbano más allá del prejuicio común.

Y desde luego, referentes nacionales como el proceso de la Mesa Distrital de Graffiti de Bogotá, que nace en el año 2012 como un ente descentralizado que busca ser un espacio donde diversos actores de diversos medios; desde artistas, público hasta academia e instituciones públicas y privadas converjan y lleguen a consensos en cuanto a la regulación de la práctica, esto se da después de una crisis surgida en el medio con el asesinato de un joven graffitero a manos de un policía en el año 2011.

Asimismo, la Mesa de Gráfica Urbana de Cali, cuya consolidación se dio a mediados del año 2016 y cuyo objetivo es “promover y apoyar el proceso plástico en lo concerniente con la gráfica urbana, además de promover practicas sanas en los jóvenes con igualdad e inclusión”<sup>35</sup> este proceso también desarrolla eventos anuales como Borondo y Graficalia que han ganado renombre a nivel nacional.

Este proceso fue abordado durante el Primer Coloquio de Participación Juvenil, espacio dado en el marco de la Semana de la Juventud del año 2018 en Pasto y que tuvo a Jesús Rodríguez, representante de la Mesa de entonces, como uno de los ponentes del coloquio, este intercambio de saberes sería una de las primeras proyecciones hacia la organización “formal” del movimiento de graffiti y arte urbano pastuso.

Ya para finales del año 2018, y ya desde un frente más organizado, se da una de las primeras acciones de algunos de los colectivos que conforman la Mesa,<sup>36</sup> mediante intervenciones en vivo durante la décima versión del festival Galeras Rock (Foto 1.13).

---

<sup>33</sup> Ver <https://la.network/sao-paulo-primer-museo-abierto-arte-urbano/>

<sup>34</sup> <https://www.daytours4u.com/es/travel-guide/chile4u/los-murales-de-valparaiso/>

<sup>35</sup> Ver <https://webcolombia.wixsite.com/mesadegrificacali/copia-de-paz-a-lata>

<sup>36</sup> Si bien se denominan a sí mismos “Mesa de participación” aún no ha sido legalmente constituida. Una Mesa de Participación Ciudadana se plantea como un mecanismo de democracia participativa que permita que ciertos grupos tengan incidencia en políticas de estado, pero para que sea legalmente reconocida debe cumplir con ciertos

### Foto 1.13 Intervenciones en vivo festival Galeras Rock 2018



Foto de la autora.

Y la acción más grande realizada hasta el momento, se dio en el año 2019 con la organización del Primer Encuentro Local de Arte Mural Pasto<sup>37</sup> (Foto 1.14) como el primer evento organizado por la Mesa, que convocó a 28 actores culturales locales y un artista invitado nacional. El proceso de la Mesa de Arte Mural Pasto se mantiene activo actualmente a pesar del cambio de gobierno y de los efectos de la pandemia del Covid-19.

---

trámites gubernamentales que implican un establecimiento como persona jurídica, además de una vinculación con la Mesa Local de Participación de Pasto, este procedimiento no se pudo completar debido a la pandemia del Covid-19.

<sup>37</sup> Ver <https://www.radionica.rocks/artes/primer-encuentro-arte-mural-pasto>



## Foto 1.14 Convocatoria Primer Encuentro local de Arte Mural Pasto 2019



Fuente: Facebook Arte mural Pasto (2019)

### 1.2 Instituciones – Políticas Públicas: contexto de las relaciones del movimiento con las instituciones y su incidencia. Relación interlocutor/Estado

En el año 2016 llega a Pasto el gobierno de Pedro Vicente Obando que en su plan de desarrollo “Pasto Educado Constructor de Paz 2016-2019”,<sup>38</sup> cuenta con la particularidad de brindar a la educación, el arte y la cultura una importancia mayor a la que se le había brindado anteriormente; esto se puede constatar en su fundamento político ideológico donde se plantea el enfoque de un “Pasto: ciudad región, educada y educadora para la paz”<sup>39</sup> y en la constitución de su estrategia en cinco pactos, entre éstos el “Pacto por los Derechos Sociales” fue el primero en el plan de gobierno y estaba conformado por cuatro rutas especializadas: Educación, Salud, Cultura<sup>40</sup>, Recreación y Deporte e Inclusión social para cerrar brechas<sup>41</sup>.

Este cambio de visión del Estado coincide con la reestructuración vial que se realiza en la Ciudad desde hace alrededor de cinco años y que ha sometido al centro de la Ciudad a un cambio radical que si bien mejora la movilidad, ha dejado a su paso dos enormes cicatrices que atraviesan el centro en dos avenidas importantes: la carrera 16 y la carrera 27. La particularidad

<sup>38</sup> Ver <https://www.pasto.gov.co/index.php/acuerdos/acuerdos-2016?download=8829:acuerdo-012-plan-de-desarrollo-2016-2019>

<sup>39</sup> “Pasto Educado Constructor de Paz. Plan de Desarrollo del municipio de Pasto 2016-2019. Pedro Vicente Obando Ordoñez. Alcalde de Pasto” 2016, 21.

<sup>40</sup> Programa: Pasto, territorio creativo y cultural. Plan de Desarrollo Municipal 2016, 88

<sup>41</sup> Programa Ideas jóvenes para el desarrollo. Plan de Desarrollo Municipal 2016, 110.

de estas intervenciones es que, si bien las calles y andenes tienen muy buenos acabados, los muros de su alrededor quedaron tal como fueron demolidos, es decir, casi en ruinas.

Estas zonas ruinosas, con el paso del tiempo se tornaron sucias, desagradables y peligrosas; esto permite poner sobre la mesa otra problemática existente en Pasto y en todas las ciudades del mundo: el vandalismo gráfico.

Se buscó entonces una estrategia para recuperar espacios en deterioro, tanto por la intervención vial, como por el vandalismo y la publicidad ilegal; de esto surge la primera apuesta del gobierno de la época: en lugar de realizar una intervención física para mejorar el aspecto de estas zonas (opción que si bien resolvería la cuestión estética de las mismas no pondría fin ni al vandalismo<sup>42</sup> ni a la publicidad), se propone el uso del arte como una alternativa (más económica) para recuperarlas, esta apuesta queda en manos de dos dependencias de la Administración Municipal: La Secretaría de Cultura que por su labor cuenta con una larga lista de artistas de renombre y experiencia,<sup>43</sup> y la Dirección Administrativa de Juventud que busca gestar oportunidades de desarrollo integral y reconocimiento para los jóvenes de la ciudad.

De esta estrategia, denominada en un inicio “Estrategia de Recuperación de Espacios Públicos de Pasto, Habitar la Ciudad desde el Arte”, surge un primer espacio institucional de encuentro y diálogo a modo de foro, que se plantea como un ámbito para que artistas jóvenes y adultos, con y sin experiencia, puedan visibilizar su trabajo; el foro se realiza en dos momentos: un primero que cuenta con varios conferencistas del medio artístico de la ciudad que contaron sus experiencias y proyectos, y un segundo de mesas de trabajo en las que los participantes del foro se mezclan y de las que puedan surgir propuestas para la estrategia, que sean gestadas por todos, tanto artistas como instituciones. Como contratista de la Dirección Administrativa de Juventud, desde marzo 2017 hasta mayo de 2019, tuve la oportunidad de ser co-gestora de este proceso y de los otros que se desprendieron del mismo; esto me brindó la oportunidad de conocer estos contextos desde adentro, tanto el de la institucionalidad y sus implicaciones, como el del campo cultural pastuso, particularmente el medio de los actores culturales jóvenes con quienes tuve la oportunidad de trabajar durante todo mi tiempo como contratista del Estado.

---

<sup>42</sup> Es común en Pasto que el vandalismo (no sólo el gráfico, de todo tipo) esté dirigido a las obras públicas, es una forma de expresar el inconformismo de la gente, en especial por la corrupción y la demora en las obras. Ver <https://diariodelsur.com.co/noticias/editorial/vandalismo-el-azote-constante-en-pasto-75028>

<sup>43</sup> El discurso de la Secretaría de Cultura del gobierno 2016-2019 giraba alrededor de la experiencia y la formación académica, esto generó ciertas tensiones porque buena parte de las expresiones artísticas alternativas no contaban con los requisitos mencionados. Ver [https://youtu.be/b6Kvk4s\\_h1g](https://youtu.be/b6Kvk4s_h1g)

Desde la Secretaría de Cultura se presenta la propuesta “Museo Abierto al Mundo”<sup>44</sup> (Foto 1.15), un proyecto realizado por un colectivo de artistas plásticos que trabajan la técnica de la sublimación sobre cerámica y que plantean elaborar una galería de arte al aire libre, mediante la reproducción de obras de artistas de alta trayectoria y reconocimiento; para entonces el proyecto ya estaba en ejecución en un round-point ubicado en la carrera 16. Desde la Dirección Administrativa de Juventud se invita, en representación del movimiento, a dos artistas urbanos o graffiteros con gran experiencia: Skol del colectivo LSD y Psylo del colectivo Colorama, ya mencionados anteriormente.

### Foto 1.15 Museo Abierto al Mundo



*Fuente:* Youtube Servisual Pasto (2017)<sup>45</sup>

Tras las conferencias se da un espacio para el diálogo atendiendo las preguntas de los asistentes; este espacio sacó a la luz un “secreto a voces”: la dinámica de desigualdad que se vive en el medio artístico de Pasto, pues se hicieron evidentes las radicales diferencias en aspectos tales como el reconocimiento, el estatus, las oportunidades laborales y el factor económico.<sup>46</sup>

Mientras colectivos como el ejecutor del “Museo Abierto al Mundo” contaba con contratos millonarios,<sup>47</sup> gran reconocimiento y oportunidades laborales garantizadas, los colectivos de graffiteros y artistas urbanos llevaban años de trabajar “con las uñas”, sus trabajos se daban más en festivales y otras instancias, eran muy pocos los contratos y sus oportunidades laborales eran escasas. Esto inevitablemente provocó un fuerte malestar, tanto en los artistas plásticos del

<sup>44</sup> Museo Abierto al Mundo: <https://youtu.be/CuxkZQh-3ts>

<sup>45</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=CuxkZQh-3ts&t=1s&ab\\_channel=ServisualPasto](https://www.youtube.com/watch?v=CuxkZQh-3ts&t=1s&ab_channel=ServisualPasto)

<sup>46</sup> Acta No. 003 del 21 de abril de 2017. Foro Habitar la Ciudad desde el Arte. Dirección Administrativa de Juventud. Alcaldía de Pasto.

<sup>47</sup> En el foro “Habitar la Ciudad desde el Arte” la Secretaría de Cultura municipal informa que cada intervención del “Museo Abierto al Mundo” tiene un valor de \$13.000.000 (trece millones de pesos colombianos).

“Museo Abierto al Mundo”, debido a que las manifestaciones de molestia de los graffiteros y artistas urbanos fueron bastante fuertes y muy acordes a su carácter alternativo y juvenil, como en el movimiento de graffiteros por lo injusto de la situación.

La separación y la diferencia de opinión entre unos artistas y otros provocó que el foro fuera suspendido y que fuera necesario postergar las mesas de trabajo planeadas para ese momento.<sup>48</sup> Como parte de la dependencia de la Administración Municipal que organizaba el foro, estuve presente en este espacio y fui parte de la decisión de la postergación de las mesas de trabajo. Esta situación puso varias realidades sobre la mesa y materializó esa “diferencia” entre unos y otros actores del campo cultural pastuso que se buscará explorar más adelante de la mano de los interlocutores de este proyecto de tesis.

Las mesas de trabajo se realizaron finalmente en un espacio diferente, al que, dado el malestar previo, los artistas plásticos convencionales no asistieron pues decidieron desvincularse del proceso. Sin embargo, para los artistas urbanos, graffiteros y actores alternativos, el foro y las mesas de trabajo representaba el primer espacio oficial que tuvieron para dialogar directamente con las instituciones (Foto 1.16). De este espacio se nutre la estrategia y, al visibilizarse las problemáticas y potencialidades de este movimiento, surge un interés de la Administración Municipal y otras instituciones de conocer más a profundidad estas prácticas y, asimismo, a quienes las ejercen.<sup>49</sup>

#### **Foto 1.16 Mesas de Trabajo Foro Habitar la Ciudad desde el Arte 2017**



Foto de la autora (2017)

La estrategia “Habitar la Ciudad desde el Arte” tiene un doble propósito, brindarles espacios y oportunidades a estos actores culturales alternativos, que se habían visto relegados en muchos

<sup>48</sup> Todo esto queda registrado en el Acta No. 003 del 21 de abril de 2017 revisada y firmada por la directora Administrativa de Juventud de entonces.

<sup>49</sup> Acta No. 004 del 26 de abril de 2017. Foro Habitar la Ciudad desde el Arte Segunda Fase. Dirección Administrativa de Juventud. Alcaldía de Pasto.

aspectos en el medio cultural de Pasto, y a la vez “combatir” las expresiones vandálicas gráficas que azotaban a la ciudad desde adentro, al entablar una relación armónica con los graffiteros, se predica una actitud de respeto hacia la ciudad y de este modo se busca reducir las manifestaciones vandálicas.<sup>50</sup>

La estrategia se sigue nutriendo con reuniones y encuentros entre artistas urbanos e instituciones durante todo el año 2017, cerrando el año con la primera acción de la misma: el primer mural de gran formato realizado por artistas urbanos jóvenes (Foto 1.17). Esta intervención se realiza en una de las zonas más ruinosas y abandonadas de la carrera 16, en un edificio de tres pisos de altura y es ejecutada por el colectivo LSD, el colectivo Colorama y MUG, logrando una composición de estilos y temáticas que mezcló elementos del graffiti con simbología e iconología tradicional de la identidad pastusa, logrando recuperar visualmente la zona y generando gran apropiación en los ciudadanos. Este mural duró en muy buenas condiciones desde finales del 2017 hasta mediados del 2021 cuando se construye un parqueadero en la zona tapando la obra casi en su totalidad.

#### **Foto 1.17 Mural Habitar la Ciudad desde el Arte**



Foto de la autora (2017)

---

<sup>50</sup> La estrategia vincula a buena parte de los graffiteros de la ciudad incluidos varios de los autores de las expresiones vandálicas más sobresalientes como Issmo y H20, al decidir formar parte de una iniciativa institucional se “reconcilian” con el Estado y con los otros graffiteros, comprometiéndose a respetar las obras de otros y a dejar de lado el graffiti vandálico. Esto redujo considerablemente el vandalismo gráfico y el sabotaje entre artistas durante los años 2017 y 2018, pero resurgió a inicios del año 2019 cuando se dio una ola de vandalismo hacia varios murales de la ciudad, esto al parecer se trató de una afrenta personal entre actores culturales, ya que los murales vandalizados pertenecían a un solo colectivo, según los interlocutores se trató de un incidente aislado y el respeto se mantiene.

Este mural se vuelve la insignia y carta de presentación de este grupo de actores culturales, al validar su discurso mediante la obra, cambian el modo en que eran vistos, lo que implica más oportunidades laborales para ellos, de lo que se desprende una ola de intervenciones e iniciativas de arte urbano en Pasto.

Entre estas intervenciones tenemos murales como “Pensar Global Actuar Local” (Foto 1.18) del colectivo Colorama que, en convenio con la Secretaría de Gestión Ambiental Municipal, realizaría la primera intervención de gran formato en el intercambiador vial Agustín Agualongo, uno de los puentes más grandes de la ciudad, este mural es innovador ya que hace uso de pinturas fotocatalíticas.<sup>51</sup>

Lamentablemente este mural hace parte de la ya mencionada ola de vandalismo que hubo en el año 2019, donde varios de los murales del colectivo Colorama fueron dañados.<sup>52</sup> (Foto 1.19).

### **Foto 1.18 Mural Pensar Global Actuar Local 2018**



*Fuente:* Youtube Suku Sabrosuru (2018)<sup>53</sup>

### **Foto 1.19 Mural Pensar Global Actuar Local vandalizado 2019**



*Fuente:* Tubarco (2020)

---

<sup>51</sup> Las pinturas y productos fotocatalíticos constituyen un sistema ecológico, pasivo y económico para eliminar contaminación, suciedad y ahorrar costes de mantenimiento y limpieza. La sustancia denominada fotocatalizadora usa la energía de la luz para eliminar compuestos contaminantes y nocivos.

<sup>52</sup> Ver <https://tubarco.news/tubarco-noticias-occidente/tubarco-noticias-narino-tubarco-noticias-occidente/danaron-murales-en-pasto-vandalismo-y-censura/>

<sup>53</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=tBnZPCdsk00&t=51s&ab\\_channel=SukuSabrosuru](https://www.youtube.com/watch?v=tBnZPCdsk00&t=51s&ab_channel=SukuSabrosuru)

La intervención “Torres de la Paz” (Foto 1.20) del colectivo LSD en convenio con la Subsecretaría de Turismo Municipal, lograría la transformación de las torres de vigilancia, usadas por la guerrilla de las FARC en tiempos de guerra, en uno de los mayores atractivos turísticos de la vereda de Santa Lucía en el corregimiento del Encano.

**Foto 1.20 Intervención Torres de la Paz**



*Fuente:* Facebook Skol (2018)

El mural “Molinos Imperial” (Foto 1.21) en convenio con la Dirección Administrativa de Juventud, elaborado en la carrera 29 también por el Colectivo LSD, recupera uno de los lugares con mayor vandalismo gráfico y publicitario de la ciudad, esta zona es una de las más transitadas tanto peatonal como vehicularmente en el centro de Pasto.

**Foto 1.21 Mural Molinos Imperial**



Foto de la autora.

La “Minga de Muralismo y Arte Rural Obonucueche” (Foto 1.22) desarrollada por Sebast10n Bucheli en el corregimiento de Obonuco y apoyada por la Dirección Administrativa de Juventud en 2018, entre otros.

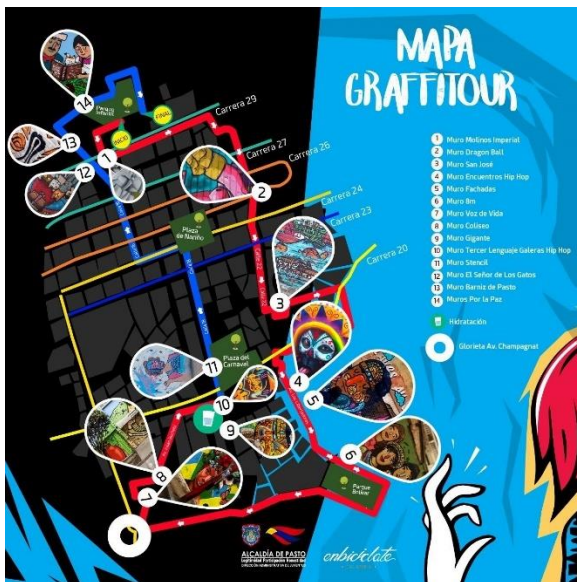
### Foto 1.22 Minga de Muralismo y Arte Rural Obonucueche



Fuente: Facebook Obonucueche Minga de Muralismo y Arte Rural (2021)

En el año 2018 se realiza también, de la mano de estos actores, la iniciativa denominada Graffitour (Foto 1.23), que consiste en una ruta en bicicleta por varios de los graffitis y murales urbanos más icónicos de la ciudad; la actividad se desarrolla en el marco de la Semana de la Juventud<sup>54</sup> en alianza con uno de los colectivos de ciclistas más grandes de la ciudad, y recorre los graffitis y murales en los cuales sus autores esperaban a los ciclistas y les contaban las historias detrás las obras; la iniciativa tuvo gran acogida y participaron cientos de personas, brindando más visibilidad al movimiento.

### Foto 1.23 Graffitour 2018



Fuente: Facebook Alcaldía de Pasto (2018)

<sup>54</sup> Esta celebración está enmarcada dentro del Día Nacional de la Juventud que se celebra en el mes de agosto para dar un reconocimiento a la Juventud como eje motor de la sociedad y base creativa del futuro de Colombia.



Este tipo de acciones se pueden pensar en el marco de reflexiones como las de Careri (2018) y su postulado de que el urbanismo “nace andando, de modo laberíntico y participativo, en un modo que nos permite leer y transformar las ciudades” (Careri 2018, 147), como nuevos modos de construcción de ciudad, que más que surgir de la institucionalidad nacen de las propuestas de los jóvenes que se logran hacer realidad al provocar alianzas estratégicas con las instituciones.

Este recorrido realizado por estos actores culturales, coincide también con el proceso de la actualización de la Política Pública de Adolescencia y Juventud de Pasto, que no se realizaba desde el año 2011, y ya para su formulación el proceso del movimiento es tenido en cuenta en uno de los ejes estratégicos de la misma, el de Reconocimiento Juvenil que busca:

Desarrollar estrategias de sensibilización contra la discriminación, la estigmatización y la criminalización de las prácticas y el quehacer juvenil, permitiendo el libre desarrollo de la personalidad, potencializando, reconociendo, visibilizando y fortaleciendo los procesos, prácticas y dinámicas de transformación que los jóvenes hacen en la sociedad (Acuerdo No. 037 del 21 de agosto de 2019. Concejo Municipal de Pasto).

Esta actualización fue aprobada en el año 2019 y sigue su curso a pesar del cambio de gobierno en el año 2020; en este orden de ideas es importante tener en cuenta que la relación entre espacio público y actores culturales jóvenes, provoca un interés puntual en el campo de estudio de las políticas públicas como lo asegura Diana Figueroa, egresada de FLACSO Ecuador, en su proyecto de tesis donde afirma, que el espacio público “facilita el intercambio, confrontación y reconocimiento desde dinámicas más informales de los jóvenes (Graffiti, arte urbano) que hacen posible la configuración de políticas públicas o procesos de innovación democrática que contribuyen a entender nuevas formas de interacción entre el Estado y este grupo poblacional.” (Figueroa 2018, 78). Pensando en el acceso al espacio público como un derecho básico de todo ciudadano y a ese espacio como un lugar simbólico-identitario, que permite el encuentro de muchas realidades y culturas que aportan a una transformación social.

Así, el espacio público se debe a su comunidad y “requiere un debate público, la participación ciudadana, a lo largo del proceso de concepción, producción y gestión” (Borja y Muxí 2001, 122), la participación ciudadana no pensada como “una formalidad informativa, sino un debate político y cultural en el cual han de poder intervenir muchos actores, residentes presentes y futuros, usuarios de trabajo, de ocio y ocasionales o de paso.” (Borja y Muxí 2001, 122) y por eso los autores plantean que las políticas urbanas alrededor del espacio público deben favorecer la heterogeneidad cultural y social; es decir, todos tienen derecho como ciudadanos, a intervenir

el espacio desde diversas dinámicas, una de estas muy marcada es definitivamente el graffiti/arte urbano.

En una mirada más local, el autor pastuso Montenegro Mora (2015) asume que se puede descifrar la ciudad desde la interpretación del graffiti pero “no desde lo que está ya comprendido, refrito por los poderes hegemónico colonizadores, sino, por el ciudadano, por el poeta que siente el frío del pavimento con cada verso, que sabe de los besos furtivos de los parques, que escucha de las travesías de los mercados, que mira la excitación de la carne en el carnaval de miradas y curvas, que sabe —de alguna manera— que la ciudad más que espacio, lugar, conjunto es un poema.” (Montenegro Mora 2015, 26).

Si bien este autor aborda al graffiti desde su dimensión meramente escrita, concuerdo en cuanto a que la práctica refleja una realidad, la realidad de una ciudad, la realidad y a la vez la visión de ciudad de los actores culturales del graffiti. Así, Pasto bien puede ser un poema como lo expresa el autor y también puede ser un lienzo.

En definitiva, se trata de que el graffiti sea otra senda más para la liberación de las mentes y los corazones y el cultivo del conocimiento, de la autorrealización, de los lazos afectivos y la integración social, sin dejar de omitir el respeto por el bien común y la consideración de todos los actores, por humildes que sean, como partes implicadas en la definición del paisaje urbano, reduciendo la intervención de la administración pública a lo estrictamente necesario y a demanda de la ciudadanía. El espacio urbano no es un espacio tendente al estatismo mortecino de un parque temático, es un laboratorio de relaciones cuya continua transformación subraya la humanidad de sus habitantes (Figuroa Saavedra 2013, 400).

En Pasto, actualmente artistas urbanos y graffiteros conservan la relación armónica con la nueva Administración, y a pesar de la pandemia del Covid-19<sup>55</sup>, participaron en iniciativas como la de “Galería Digital de Arte Juvenil” (Foto 1.24) realizada en el marco del Onomástico de Pasto 2020, que si bien no tuvo el mismo impacto que “Expo-Graffiti 2016” por su carácter virtual, mantiene a la Mesa activa y le abre las puertas a nuevas oportunidades y nuevos procesos.

---

<sup>55</sup> Aspecto que se profundizará más adelante.

### Foto 1.24 Galería Digital de Arte Juvenil



Fuente: Facebook Alcaldía de Pasto (2020)

### 1.3 Enunciación del problema: las tensiones que se han generado a partir del recorrido del movimiento

Este recorrido por el contexto histórico del movimiento, permite señalar diversas tensiones y problemáticas, que es con lo que los actores culturales involucrados, buscan tratar mediante las diversas iniciativas enunciadas anteriormente. Problemáticas como la estigmatización y la marginalización con la que inevitablemente cargan, el estigma entendido como:

Un estereotipo definido a partir de la percepción de cualidades negativas respecto de una persona o grupo social. Tales cualidades asignadas de carácter descalificatorio, que establecen marcas o huellas indelebles y permanentes en el tiempo en las personas, tienen implicancias prácticas de diferenciación y segregación (Elorza 2019, 95).

Este estereotipo hace parte de la condición de ser graffitero/artista urbano en el medio cultural de Pasto, si se es joven no se tiene la experiencia necesaria y si no se tiene la experiencia necesaria, su trabajo no puede ser profesional y bien hecho, pero si a pesar de ser joven, puede hacer un trabajo profesional y bien hecho, la compensación económica no va a ser la misma que la de un artista tradicional de larga trayectoria; esto también se podría plantear como un “secreto a voces”, es común que los artistas urbanos pastusos lo comenten en los espacios de diálogo<sup>56</sup> (como el foro “Habitar la Ciudad desde el Arte” donde no sólo se evidenció esto desde los

<sup>56</sup> En la mayoría de los espacios de diálogo, ya sean formales o informales, que se dan con estos actores urbanos siempre sobresale la cuestión del prejuicio y de la forma cómo ellos se sienten percibidos por la comunidad y las instituciones (la policía en especial). Ver Entrevista “Colectivo de Graffiteros LSD” del 4 de junio de 2018. <https://www.facebook.com/157807421727270/videos/173573480150664>

graffiteros sino desde los artistas plásticos de otros colectivos “más consolidados<sup>57</sup>”). También es común que piensen que, si se visten de cierta manera y escuchan cierta música, o si disfrutan de los deportes extremos y la danza urbana, no cumplen con los parámetros para ser culturalmente aceptados y validados como individuos capaces de hacer un trabajo profesional, porque más allá de las capacidades, es lo que se ve a simple vista lo que “realmente importa” socialmente.<sup>58</sup>

El graffitero, el artista urbano, el muralista, el hip hopero, en la mayoría de los casos se ve reducido a sus gustos, a sus formas de vestir y atributos como asegura Elorza citando a Goffman (2019):

Así a la persona que tiene ese atributo, dejamos de verla como una persona total y corriente para reducirla a un ser menospreciado [...] practicamos diversos tipos de discriminación, mediante la cual reducimos en la práctica, aunque a menudo sin pensarlo, sus posibilidades de vida (Elorza citando a Goffman.1998-2019, 95).

Más aún, en un medio ciertamente elitista como el medio del arte. Esto se vio claramente en el foro “Habitar la Ciudad desde el Arte” cuando las diferenciaciones entre unos y otros actores culturales se hicieron evidentes, sin mencionar también la inevitable vinculación de la práctica (como sucede también con el Hip Hop y los deportes extremos) con el consumo de sustancias.

El autor Fernando Figueroa Saavedra (2013), aborda el modo cómo las sociedades asumen al graffiti como una “anomalía” no deseable, y menciona los estereotipos que buscan convertir a estos actores culturales en los otros, los extraños, los que no son normales y al graffiti como una práctica que no respeta la regulación, siendo así un problema de seguridad, cultura y limpieza,<sup>59</sup> “haciéndolo ver impropio y, por tanto, susceptible de extinguirse” (Figueroa Saavedra 2013, 378).

El autor afirma que esta búsqueda de sesgar y rebajar la visión que se tiene del graffiti y “hacernos creer que su empleo no es culturalmente legítimo” (Figueroa Saavedra 2013, 382) es una estrategia de las altas esferas de poder para “reconducir la expresión individual y colectiva” a plataformas más fáciles de controlar y comercializar, para de ese modo encarcelar al hombre contemporáneo en un régimen de producción y consumo. Por esto, para el autor “atacar el graffiti

---

<sup>57</sup> Consolidados en cuanto a que son reconocidos y validados por la Secretaría de Cultura Municipal, que en este caso viene siendo la “autoridad en la materia”.

<sup>58</sup> Ver Galeras Rock TV Especial Arte Urbano Facebook Live Emisión del 19 de agosto de 2020. <https://www.facebook.com/166502050026766/videos/1189569411405984>

<sup>59</sup> Una de las más comunes críticas hacia el graffiti en general, considerándolo una “contaminación visual” (Figueroa Saavedra. 2013, 381).

es romper uno de los espejos que nos ayuda a recolocarnos como sociedad y una reducción más de la capacidad expresiva plena de la ciudadanía” (Figuroa Saavedra 2013, 382).

Esto permite también dilucidar el aspecto político que ha estado implícito en cada una de las acciones de estos actores, tanto en su relación formal con el Estado (foro, reuniones, espacios de encuentro y discusión), como con lo reflejado en sus obras, aspecto que si bien es menos “obvio” que en el graffiti tradicional, también tiene un tinte político muy marcado, como menciona Uribe (2011): “en el arte urbano la intención política se encuentra camuflada simbólicamente en la imagen y, sus intereses están relacionados con temas de la cotidianidad del artista. Cada artista trata de representar en su obra un hecho particular que merezca ser puesto en circulación para que otras personas reflexionen sobre el mismo” (Uribe 2011, 6).

A partir de lo que tuve la oportunidad de conocer de su contexto y su dinámica en los años en que trabajé con ellos, puedo afirmar que, aunque estos actores culturales trabajan con y para el Estado, procuran siempre dejar plasmados en sus obras, elementos de reflexión; es vital para ellos mantener su estilo, aferrarse al uso del aerosol como su principal herramienta y procuran no perder su naturaleza. Cada paso que han dado en el largo proceso anteriormente abordado, es lo que los ha llevado a ser parte de la Política Pública de Adolescencia y Juventud de Pasto.

### **Contexto inmediato de la investigación: crisis múltiples**

Desde del año 2020 surgen además tres acontecimientos históricos tanto a nivel mundial como a nivel nacional en Colombia que hacen parte del contexto de los interlocutores y que es necesario abordar.

En primer lugar, la pandemia del Covid-19 y el confinamiento provocado por la misma, algo para lo que el mundo definitivamente no estaba preparado, el virus resultó tan contagioso y agresivo en sus inicios que cobró millones de vidas en todo el mundo, sólo en Colombia ha habido alrededor de 6.000.000 de personas contagiadas y casi 140.000 fallecidos, en Pasto se han dado alrededor de 58.000 casos.<sup>60</sup>

Al ser un virus nuevo no se sabía cómo combatirlo, por eso en sus comienzos fue tan transmisible y de ahí el miedo que provocó en el mundo entero, conforme se dispersaba de país en país, se inició una cuarentena mundial que comenzó en marzo del 2020 y puso todo en pausa, no había trabajo o estudio que valiera, no se podía salir, la mayoría de los países cerraron sus fronteras para intentar mitigar los contagios. Colombia y Ecuador no abrieron sus

---

<sup>60</sup> Ver: <https://coronaviruscolombia.gov.co/Covid19/index.html>

fronteras sino hasta casi 2 años después, en diciembre del 2021, se vivían dos tipos de confinamiento, estábamos confinados a nuestros hogares y a nuestros países, y en el caso de muchas personas, estaban confinadas en países ajenos.

Sólo los médicos y las enfermeras seguían trabajando aun cuando los hospitales comenzaron a colapsar con la cantidad de enfermos, fue una época oscura para la humanidad que duró en muchos casos en ese mismo nivel hasta el año 2021. Esto provocó un proceso de adaptación hacia lo virtual, el trabajo virtual o teletrabajo, el estudio virtual, las consultas médicas virtuales o telemedicina, las compras por internet, etc., pero las salidas y el contacto físico se volvieron tabú, así como las mascarillas o tapabocas se volverían parte de nuestro vestir y el alcohol o el gel desinfectante un hábito.

El segundo acontecimiento histórico que se dio en Colombia durante el año 2021 fue el paro nacional que dio inicio en abril y se extendió hasta el mes de julio,<sup>61</sup> siendo una de las protestas más largas en la historia del país, dejando cuantiosas pérdidas económicas, alrededor de 63 personas muertas reportadas a la Oficina de Derechos Humanos de la ONU (83 según el Instituto de Estudios para el Desarrollo y la Paz<sup>62</sup>), de las cuales se han verificado 46 (44 civiles y 2 policías), 60 casos de violencia sexual presuntamente cometidos por la policía, de los cuales 16 han sido verificados,<sup>63</sup> más de 1000 personas heridas (entre población civil y policía), más de 2000 personas detenidas y 129 personas desaparecidas entre otras muchas otras consecuencias. (Gráfico 1.1)

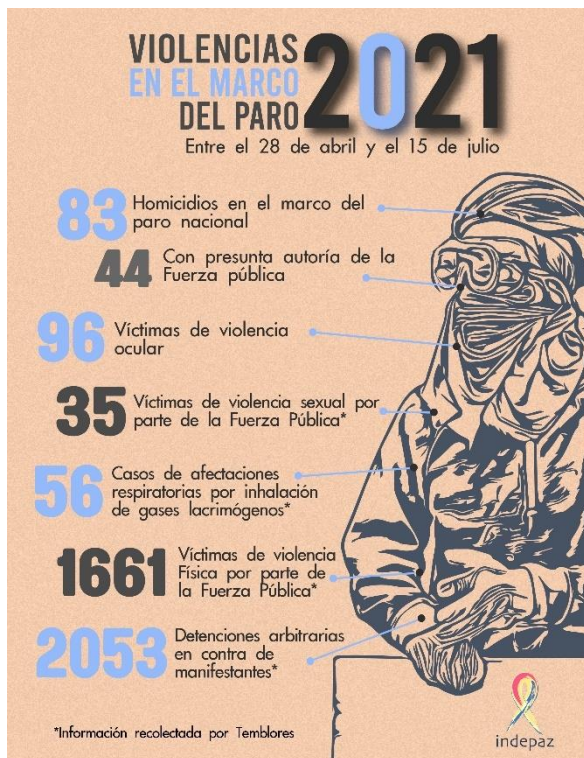
---

<sup>61</sup> Las movilizaciones duraron varios meses más, pero los registros oficiales del paro nacional, como el informe de la Oficina de Derechos Humanos de la ONU, lo registran desde el 28 de abril hasta el 31 de julio de 2021.

<sup>62</sup> Ver <https://indepaz.org.co/>

<sup>63</sup> Informe de la Oficina de Derechos Humanos de la ONU. El Paro Nacional 2021: Lecciones aprendidas para el ejercicio del derecho de reunión pacífica en Colombia. Diciembre 2021. Ver: <https://reliefweb.int/report/colombia/el-paro-nacional-2021-lecciones-aprendidas-para-el-ejercicio-del-derecho-de-reuni-n#:~:text=Entre%20el%2028%20de%20abril,civiles%20y%20dos%20eran%20polic%C3%ADas.>

## Gráfico 1.1 Violencias en el marco del paro 2021



Fuente: Indepaz (2022)<sup>64</sup>

Este acontecimiento fue trascendental en el desarrollo de este proyecto de tesis tanto por el protagonismo que tomó la práctica del graffiti en el contexto de la protesta, como por la importancia de la movilización juvenil y el papel que asumieron los tres interlocutores desde su rol de personas, habitantes y graffiteros/artistas urbanos en la misma.

Las protestas y paros son bastante comunes en un país con tanta corrupción y desigualdad social como Colombia, pero desde la llegada al poder del expresidente Iván Duque, electo para el periodo 2018-2022, las protestas se volvieron pan de cada día en el país, desde 2018 se iniciaron fuertes jornadas de movilización social en diversos sectores de la sociedad colombiana; para el paro del 2020<sup>65</sup> las jornadas de movilización comenzaron a tornarse cada vez más violentas debido a la creciente brutalidad policial, lo que volvería con fuerza inusitada para el paro del 2021.

Para cada jornada se formó un Comité Nacional de Paro que eran los encargados de negociar con el gobierno, en varios casos se llegaron a acuerdos, acuerdos que el gobierno incumpliría y

<sup>64</sup> <https://indepaz.org.co/infografia-del-paro-balance-en-cifras/>

<sup>65</sup> Que se daría en plena pandemia y provocaría fuertes picos de contagio del Covid-19 en varias ciudades del país, incluyendo Pasto.

que dieron paso a una nueva jornada de paro, este fue el ciclo que llevó hasta el estallido social de 2021.

Según el Departamento Administrativo Nacional de Estadística (DANE), la pobreza escaló en 2020 hasta un 42,5%. Otro 30% de la población está en situación de vulnerabilidad económica: tiene ingresos por encima del nivel de pobreza, pero ante cualquier crisis económica está en riesgo de caer en la pobreza extrema. Es decir que casi un 75% de la población colombiana está en situación de vulnerabilidad económica. A eso se suma que el desempleo subió 5 puntos en 2020, sobre todo entre los más jóvenes.<sup>66</sup>

Una reforma tributaria disfrazada de “Ley de Solidaridad Sostenible” que además de aumentar los impuestos de la clase media, buscaba gravar con el IVA los productos de la canasta familiar, los servicios públicos básicos e incluso los servicios funerarios, la reforma a la salud y a la pensión, en plena pandemia (que tuvo un manejo estatal bastante cuestionable<sup>67</sup>), la ola de asesinatos a líderes sociales que no haría más que aumentar con el paso del tiempo y la brutalidad del ESMAD<sup>68</sup> serían algunos de los muchos factores que desencadenarían el estallido social que dio inicio con la marcha del 28 de abril de 2021, la movilización surgiría como esa primera manera de expresar el inconformismo latente, una búsqueda de transformación de la ciudad y del país.

Colombia se encuentra entre los países más desiguales del mundo. Un informe del 2018 de la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos afirmó que se necesitarían 11 generaciones para que un colombiano pobre se acerque al ingreso medio de su sociedad, el número más alto entre 30 países investigados.<sup>69</sup>

Pero, como es común en las protestas, en muchas ciudades, incluida Pasto, se darían disturbios, bloqueos a vías, manifestaciones artísticas e incluso derrumbamientos y saboteos de estatuas y monumentos históricos (Foto 1.25).

---

<sup>66</sup> "Mucha gente en Colombia ya no tiene nada que perder, aparte de su vida". DW, 11 de mayo de 2021, <https://p.dw.com/p/3tGN4>

<sup>67</sup> “Al gobierno colombiano le costará caro el manejo errático de la pandemia”. The Washington Post, 4 de marzo de 2021, <https://www.washingtonpost.com/es/post-opinion/2021/03/04/vacunacion-colombia-covid-19-problemas-elecciones-duque/>

<sup>68</sup> Escuadrón Móvil Antidisturbios, una unidad especial de la Policía Nacional Colombiana.

<sup>69</sup> “¿Por qué hay protestas en Colombia?”. New York Times, 27 de mayo de 2021. <https://www.nytimes.com/es/2021/05/27/espanol/protestas-colombia.html>



### Foto 1.25 Estatua de Antonio Nariño derribada



Fuente: Twitter @manuelruizparra (2021)

El descontento y la rabia de los colombianos comienza a crecer cuando la respuesta del gobierno fue decretar toques de queda, militarizar varias ciudades y lanzar al ESMAD en contra de los manifestantes, el antecedente de violencia policiaca que se había vivido en 2019 y 2020 se quedaba corto con los alcances que tuvo la policía en 2021. Desde el primer día de protestas comenzaron las cifras de muertos y heridos, como un niño de 13 años asesinado en Cali el 28 de abril por varios impactos de bala presuntamente de parte del ESMAD,<sup>70</sup> un artista arrollado por una tanqueta del ESMAD en Bogotá el 7 de mayo,<sup>71</sup> una niña de 16 años que se suicidó el 13 de mayo en Popayán después de denunciar violencia sexual de parte de agentes del ESMAD<sup>72</sup> y un agente del CTI<sup>73</sup> de la Fiscalía General que habría sido linchado por civiles después de asesinar a dos manifestantes en Cali el 28 de mayo,<sup>74</sup> por mencionar algunos de los más de 60 casos de fallecidos en el marco del paro nacional.

“La respuesta policial y militar ha hecho que establecer una conversación nacional en torno a un compromiso sea extremadamente difícil”, dijo Sandra Borda, analista política y columnista del diario El Tiempo. “No tiene capital político”, dijo. “La gente no puede sentarse a dialogar con

<sup>70</sup> Ver: [https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Fallecidos\\_durante\\_las\\_protestas\\_en\\_Colombia\\_de\\_2021](https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Fallecidos_durante_las_protestas_en_Colombia_de_2021)

<sup>71</sup> “Investigan la muerte de Dylan B Lion en Bogotá”. El Tiempo, 10 de mayo de 2021, <https://www.eltiempo.com/bogota/investigan-la-muerte-de-dylan-b-lion-en-bogota-587083>

<sup>72</sup> “Paro Nacional: menor de edad se habría quitado la vida tras denunciar violencia sexual por parte de policías”. El Espectador, 13 de mayo de 2021, <https://www.elespectador.com/colombia/mas-regiones/paro-nacional-menor-de-edad-se-habria-quitado-la-vida-tras-denunciar-violencia-sexual-por-parte-de-policias-article/>

<sup>73</sup> Cuerpo Técnico de Investigación.

<sup>74</sup> “Miembro del CTI que disparó a civiles en Cali no estaba en funciones: fiscal Barbosa”. El Espectador, 21 de mayo de 2021, <https://www.elespectador.com/judicial/miembro-del-cti-que-disparo-a-civiles-en-cali-no-estaba-en-funciones-fiscal-barbosa/>

un gobierno que por la noche está matando a la gente que protesta y de día está tendiendo la mano para llevar a cabo una conversación.”<sup>75</sup>

Esto derivó en múltiples respuestas de parte de la sociedad colombiana: marchas pacíficas que terminaban transformándose en campos de batalla, violencia e incluso saqueos de establecimientos comerciales, que se dieron en varias ciudades del país hasta en ciudades pequeñas como Pasto,<sup>76</sup> surge de aquí la “Primera Línea”<sup>77</sup> iniciativa que nació en Bogotá en las protestas del año 2019 como una estrategia de defensa contra las armas y gases del ESMAD, la conforman ciudadanos comunes equipados con escudos y máscaras antigás, estas personas encabezan las marchas con el fin de proteger a los demás manifestantes de cualquier tipo de agresión. (Foto 1.26)

### Foto 1.26 Mamas Primera Línea Pasto



Fuente: Facebook David Rivera (2021)

De igual manera los conocidos cacerolazos que se daban todas las noches, resonando en las calles de los barrios colombianos y que sería un método para darle continuidad a la protesta teniendo en cuenta los toques de queda decretados por el gobierno; el fuerte movimiento en redes sociales,<sup>78</sup> con acciones simbólicas como publicar la bandera de Colombia al revés,<sup>79</sup> la

<sup>75</sup> “La policía de Colombia responde a las protestas con balas y hay más muertos”. The New York Times, 5 de mayo de 2021, <https://www.nytimes.com/es/2021/05/05/espanol/protestas-policia-colombia.html>

<sup>76</sup> “Saqueos, daños a ambulancias y 23 heridos dejó la jornada de movilizaciones en Pasto”. Tu Barco, 6 de mayo de 2021, <https://tubarco.news/tubarco-noticias-occidente/tubarco-noticias-pasto/saqueos-danos-a-ambulancias-y-23-heridos-dejo-la-jornada-de-movilizaciones-en-pasto/>

<sup>77</sup> “¿Qué es la Primera Línea y por qué es clave en las movilizaciones sociales?”. Revista Diners, 5 de mayo de 2021, <https://revistadiners.com.co/tendencias/73907-que-es-la-primera-linea-y-por-que-han-sido-claves-en-las-movilizaciones-sociales/>

<sup>78</sup> “Internet en Colombia: el otro gran escenario de las protestas”. France24, 8 de mayo de 2021, <https://www.france24.com/es/programas/revista-digital/20210508-internet-colombia-otro-escenario-protestas>

<sup>79</sup> “¿Qué significa la bandera de Colombia al revés y por qué se usa en los paros, marchas y manifestaciones?”. As.com, 7 de mayo de 2021, [https://colombia.as.com/colombia/2021/05/07/actualidad/1620411278\\_685233.html](https://colombia.as.com/colombia/2021/05/07/actualidad/1620411278_685233.html)

viralización del hashtag #SOSColombia,<sup>80</sup> las transmisiones en vivo para registrar la violencia desmedida de la policía y muchos otros movimientos en línea tuvieron tal impacto a nivel mundial que llevó al gobierno a censurar la red, llegando a quitar el internet en varias zonas del país,<sup>81</sup> lo cual provocaba a su vez más reacciones y más violencia.

Mayor fue la inquietud cuando el candidato de la izquierda Gustavo Petro no consiguió los votos requeridos para ganar en primera vuelta y todo se complicó más cuando el candidato de la derecha Federico Gutiérrez<sup>82</sup> quedó de lado y el que pasó a la segunda vuelta fue Rodolfo Hernández, un candidato que nunca asistió a un debate, que hizo campaña sólo por redes sociales y que decía querer luchar contra la corrupción mientras estaba en casa por cárcel investigado por corrupción, además de sus polémicas declaraciones y posturas entre las que destacaba de la decir que los pobres son “el mejor negocio del mundo” o que las mujeres venezolanas son “máquinas de hacer chinitos pobres” o proclamarse seguidor de Hitler, sin mencionar los distintos videos y audios que circularon por internet donde golpea personas o insulta mujeres.<sup>83</sup> Después de la primera vuelta de las elecciones la incertidumbre era grande para los colombianos, especialmente para los jóvenes y quienes participaron en las movilizaciones del paro (incluidos nuestros interlocutores), la alta posibilidad de que un candidato como Rodolfo Hernández llegara a ser presidente no era alentadora.

Esto dio paso al tercer acontecimiento histórico en Colombia que surgió para el año 2022: la elección de Gustavo Petro como presidente de Colombia con Francia Márquez en la vicepresidencia, marcando dos hitos en la historia colombiana, por primera vez en la historia llega al poder un político de izquierda y por primera vez en la historia una mujer afrodescendiente, ambientalista y feminista será vicepresidenta del país. Esto marca lo que los medios anuncian como una “nueva era política”<sup>84</sup> y a la vez permite vislumbrar que todo lo vivido en los meses de paro del año anterior pudo influir en este cambio, la llegada de la izquierda al poder representa el inicio una transformación, pues este nuevo gobierno “tendrá

---

<sup>80</sup> “Activismo digital y censura en el Paro Nacional”. Cartel Urbano, 16 de mayo de 2021, <https://cartelurbano.com/causas/activismo-digital-y-censura-en-el-paro-nacional>

<sup>81</sup> “La interrupción de internet durante las protestas enardece a los manifestantes en Colombia”. El País, 6 de mayo de 2021, <https://elpais.com/internacional/2021-05-06/la-interrupcion-de-internet-durante-las-protestas-agita-a-los-manifestantes-en-colombia.html>

<sup>82</sup> Al que el actual presidente Iván Duque apoyó, aunque fuera inconstitucional. Ver: <https://www.elespectador.com/politica/elecciones-colombia-2022/juan-manuel-galan-pidio-renuncia-de-duque-por-su-rol-de-jefe-de-campana-de-fico/>

<sup>83</sup> “Las 5 polémicas de Rodolfo Hernández”. CNN Español, 18 de junio de 2022, <https://cnnespanol.cnn.com/2022/06/18/polemicas-rodolfo-hernandez-colombia-elecciones-orix/>

<sup>84</sup> “Gustavo Petro lleva al poder a la izquierda por primera vez en la historia de Colombia”. El País, 19 de junio de 2022, <https://elpais.com/america-colombia/elecciones-presidenciales/2022-06-20/gustavo-petro-lleva-al-poder-a-la-izquierda-por-primera-vez-de-la-historia-de-colombia.html>

ocasión de implementar, por primera vez, un programa de corte socialdemócrata en Colombia.”<sup>85</sup>

Y finalmente podemos abordar otra de las grandes tensiones que se perciben a lo largo de este proceso: si es realmente necesario que la práctica del graffiti se inscriba en la categoría de “arte” para ser legitimada o reconocida dentro del campo cultural pastuso, y si realmente se legitima al hacerlo ¿Es algo que estos actores culturales buscan para encajar o simplemente es una estrategia para conseguir trabajo? ¿Realmente es reconocimiento en tanto expresión legítima lo que buscan, o sólo es un medio de activación laboral para ellos?

En entrevista informal con Skol,<sup>86</sup> él mencionó, que al contrario de lo que se puede pensar al explorar todo el recorrido del movimiento, el graffiti (en el estricto sentido de la palabra) no “evoluciona, sólo cambia”, y en Pasto habría cambiado a medida que ha cambiado el movimiento de arte urbano en general, pero la práctica de la escritura como tal, en lugar de nutrirse se ha ido perdiendo, los que la practicaban optan por probar nuevas técnicas “más comerciales” (Skol 2020, comunicación personal), pues brindan más oportunidades laborales y esto implica que dejen de lado el graffiti tradicional. Es algo que Skol asegura, los escritores de graffiti (cada vez más escasos) han aprendido a “soportar”, pues para él existen dos caminos: adaptarse al medio para lograr reconocimiento en todo el sentido de la palabra, o hacer lo que realmente le gusta y le apasiona puliendo su práctica, sin dejarse llevar por lo comercial o popular; ha sido esta pasión lo que lo ha llevado a él personalmente a perfeccionar su técnica y a la vez involucrarse en procesos de visibilización de la práctica, lo que ahora lo posiciona como uno de los actores culturales más reconocidos de la ciudad.

### **1.3.1 Problemática y preguntas de investigación**

Es importante mencionar que el contexto inmediato de investigación, citado en párrafos anteriores al darse en medio del trabajo de campo, provocó una transformación tanto en la dinámica del campo cultural pastuso como en el modo laboral de los interlocutores y al mismo tiempo estimuló la búsqueda de formas alternativas de expresión y creación; esto se abordará a profundidad en el capítulo 3, donde nos adentraremos en el trabajo de campo y lo que trajo consigo.

Inicialmente las preguntas de investigación giraron alrededor del debate de si el graffiti puede ser considerado arte o no, de la transformación de las vidas de los artistas a través de la práctica,

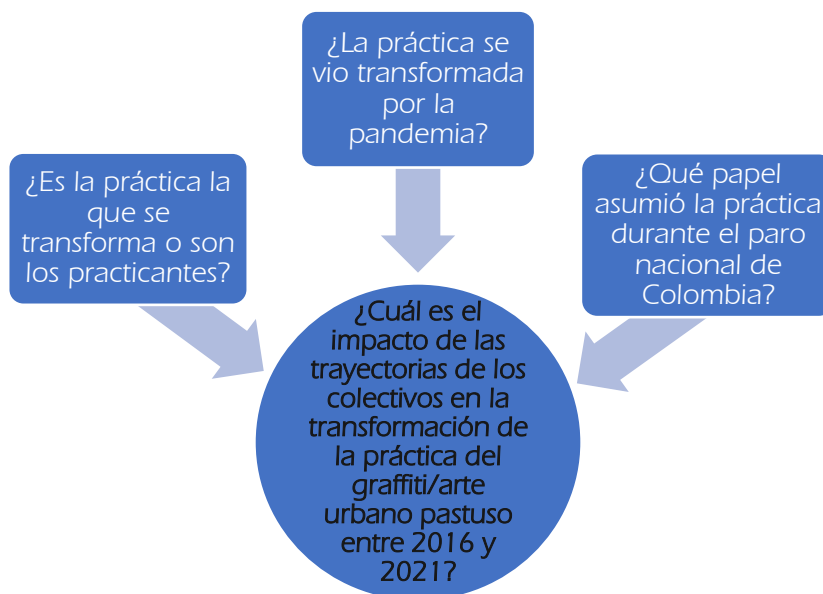
---

<sup>85</sup> “Colombia gira a la izquierda: Gustavo Petro gana la presidencia”. France24, 24 de junio de 2022, <https://www.france24.com/es/am%C3%A9rica-latina/20220619-gustavo-petro-presidente-electo-colombia>

<sup>86</sup> Entrevista informal vía WhatsApp del 5 de noviembre de 2020.

pero con el contexto de la pandemia todo el marco en que se dio la investigación se modificó, la metodología tuvo que adaptarse a un nuevo contexto y el campo cambió, eso repercute en que las prácticas se dieron de otro modo. Así, para tener más claridad en cuanto a un argumento central de la investigación decidí tomar todas esas preguntas que surgieron al inicio de la investigación como piezas que nutren la pregunta central que es: ¿Cuál es el impacto de las trayectorias de los colectivos en la transformación de la práctica del graffiti/arte urbano pastuso entre 2016 y 2021? (Gráfico 1.2)

### Gráfico 1.2 Pregunta de investigación



Elaborado por la autora (2022)

Decidí articular también cómo los interlocutores adaptaron su práctica a la pandemia y cómo reaccionaron a ella. Y de qué manera asumieron y vivieron el paro nacional de Colombia, que más allá de ser un estallido social de escala histórica en el país, provocó el surgimiento de muchos artistas nuevos, pues la práctica del graffiti fue una expresión protagonista de la movilización social.

Ya habiendo enunciado algunas tensiones del contexto y las preguntas que surgen de ellas, se deben enunciar los objetivos de esta investigación.

### Objetivo General

Analizar los diversos elementos que han influido en la transformación de la práctica del graffiti y otras expresiones urbanas gráficas hacia la denominación “arte urbano” en Pasto, durante los

últimos cinco años, y evaluar en qué medida este cambio ha transformado la vida de los artistas que lo practican, a partir de los relatos de vida de tres artistas urbanos.

### **Objetivos Específicos**

1. Identificar los elementos que provocaron la transformación de la práctica del graffiti y otras expresiones urbanas pastusas, ahora asimiladas dentro de la categoría “arte urbano” y de qué manera se insertan en el campo cultural de la Ciudad.
2. Examinar la relación que existe entre la legitimización de la práctica, al concebirla como arte, y en qué medida esto provoca diversas transformaciones personales, sociales y simbólicas en quienes la ejercen.
3. Determinar de qué manera el cambio en la opinión pública alrededor de la práctica influye en el ejercicio y estilo artístico y en las trayectorias sociales<sup>87</sup> de los artistas urbanos de Pasto.

---

<sup>87</sup> Las trayectorias sociales vienen a ser la cara estructural de los cursos de vida. Mientras el curso de vida observa la secuencia que producen las distintas «fases» o etapas de la vida, las trayectorias sociales observan el trazo que ellas dibujan en el plano de las posiciones estructurales y las disposiciones subjetivas que envuelven y a su vez producen esos cambios de condición (Dávila y Ghiardo 2018, 33).

## **Capítulo 2. Planteamiento teórico: debates antropológicos en relación con las herramientas metodológicas virtuales**

El segundo capítulo de esta tesis, busca abordar la temática ya desde los debates teóricos de la antropología visual, con los que se busca estudiar el problema de investigación y las tensiones que de éste se desprenden. Al igual que el primer capítulo, este segundo se trabajará en tres partes: una primera que abordará la dinámica urbana de Pasto desde lo social y que a su vez, se enlazarán con algunos debates de la Antropología Urbana, esto propone plantear a la ciudad como ese telón de fondo donde se desarrollan las tensiones que se buscan investigar: un vistazo antropológico al devenir de la ciudad; una segunda parte que se centrará en el pilar teórico de la investigación: la Sociología del Arte, desde los debates de las reglas del arte y los campos de Pierre Bourdieu y sobre la legitimación y mediación en Natalie Heinich que cerrará con una mirada a la teoría de los mundos del arte de Howard Becker, esta discusión buscará responder desde la teoría las preguntas que han surgido conforme avanza la investigación y que, posteriormente en el capítulo 4, se contrastarán con los hallazgos del trabajo de campo. Finalmente se cerrará con una tercera parte, donde se busca plantear de qué manera la metodología propuesta aporta al estudio de las tensiones mencionadas, cómo estas herramientas metodológicas permiten maniobrar en el quehacer investigativo y de esa manera nutrir el debate.

### **2.1 Dinámica urbana de Pasto: un vistazo al devenir de la ciudad desde la antropología urbana**

En el capítulo 1 ya se exploró alrededor del municipio de Pasto y su contexto, pero es importante y necesario profundizar en su dinámica urbana y las problemáticas derivadas de ésta; si bien es la capital de un departamento, Pasto es una ciudad pequeña con no más de 1.200 km<sup>2</sup> de superficie total que abarca las doce comunas del área urbana y los diecisiete corregimientos del área rural; pero eso no impide que se vea fuertemente afectada por las problemáticas propias de las metrópolis, entre ellas podemos destacar el acelerado crecimiento de la población y urbanización, que más allá ser un símbolo de “avance”, deja a su paso tensiones como la desigualdad, los problemas de vivienda, el desempleo y la delincuencia, etc. Este mismo “avance” ha surgido fuertemente en Pasto también alrededor de la movilidad. Hace alrededor de diez años se inicia la implementación del Sistema Estratégico de Transporte SETP Pasto que, más allá de la semaforización, modernización de los vehículos de transporte público, señalética, entre otros, implicó la renovación/transformación de la infraestructura vial de la Ciudad, que abarcó diversas calles y carreras entre las que destacan cuatro calles principales

del centro (calle 12, calle 16, calle 20 y calle 18, incluida la zona universitaria) y dos carreras, aún más importantes que atraviesan la ciudad de lado a lado (carrera 19 y carrera 27).

Si bien esta transformación ha representado una mejora en las condiciones de movilidad de los pastusos, con sus calles limpias y sus amplios andenes, dejó a su paso un rastro de ruinas urbanas, para el que no se contempló ningún tipo de protocolo o manejo: escombros sin recoger, paredes y casas a medio demoler que contrastaban con las calles y los andenes; esto inevitablemente provocó un nuevo foco de tensión: zonas abandonadas y ruinosas, botaderos de basura, espacios desagradables, sucios y peligrosos (Foto 2.1).

### Foto 2.1 Ruinas de la intervención vial de la carrera 19



Foto de la autora (2017)

Esta problemática tuvo dos etapas: una primera que se dio durante las obras de mejoramiento vial, que tomaron años en finalizarse<sup>88</sup>, durante este tiempo, las ruinas urbanas dejadas al paso de la obra comenzaron a ser refugio de población en situación de calle, lugares invadidos de publicidad ilegal y por supuesto, también de manifestaciones urbanas como el graffiti, tanto vandálico como artístico; los espacios eran idóneos para *quick pieces* y *throw ups*, y terminó proliferando este tipo de expresiones en estas zonas (Foto 2.2), esto a su vez, incrementó la tensión de estos actores culturales con la comunidad pues al intervenir en ruinas urbanas resultó inevitable que se les relacionara con todo lo negativo que estas ruinas traían consigo. Esto tiene su razón de ser según Doble D,<sup>89</sup> uno de los interlocutores de este proyecto de tesis,

<sup>88</sup> Entre 2015 y 2018. Explicitado por obra en la Presentación Institucional del Sistema Estratégico de Transporte Público de la ciudad de Pasto UAE SETP. Avante. 2019.

<sup>89</sup> Ver Entrevista “Colectivo de Graffiteros LSD” del 4 de junio de 2018. Parte 3: <https://www.facebook.com/157807421727270/videos/173778283463517>



quien relaciona esta reacción y este prejuicio a una cuestión de memoria, ya que en época del conflicto armado en Colombia fueron los grupos armados (guerrilleros y paramilitares) los que más uso hacían de este tipo de graffiti vandálico, marcando casas y muros con mensajes que iban desde consignas políticas y sociales, hasta amenazas de muerte.

### Foto 2.2 Ruinas de la intervención vial de la carrera 27



Foto de la autora (2017)

Y la segunda etapa, se dio después de terminadas las obras de infraestructura vial y que, como se dijo anteriormente, no tuvo ningún manejo o protocolo, dejando las calles perfectamente terminadas y limpias al lado de muros y zonas sucias y poco estéticas. Esta fue una de las motivaciones que llevó a la institucionalidad, encabezada por la Alcaldía de Pasto 2016-2019, a buscar una solución que no implicara intervención de infraestructura, sino de otro tipo y es el alcalde en persona quien delega a la Dirección Administrativa de Juventud y la Secretaría de Cultura para gestar un proyecto que diera solución a esta problemática.

El “Proyecto de Culatas”, como fue llamada la iniciativa en un primer momento, se enfocaba más en la parte estética de la ciudad y tenía como objetivo un “embellecimiento de culatas”; el tema de las culatas<sup>90</sup> era algo largamente discutido en el contexto urbano de Pasto, desde el 2015 en la oficialización del Plan de Ordenamiento Territorial “Pasto Territorio Con-Sentido 2015-2027”<sup>91</sup> en el que se dedica un artículo entero a esta cuestión (Artículo 278 del Acuerdo

<sup>90</sup> La culata se considera como un muro integrante de una edificación que colinda lateral o posteriormente con propiedades vecinas.

<sup>91</sup> Acuerdo Número 004 del 14 de abril de 2015 “Por el cual se adopta el Plan de Ordenamiento Territorial del Municipio de Pasto 2015 – 2027 Pasto Territorio Con – Sentido”. Concejo Municipal de Pasto. Ver [https://www.pasto.gov.co/index.php/acuerdos/acuerdos-2015?download=7079:acuerdo\\_004\\_15\\_abr\\_2015](https://www.pasto.gov.co/index.php/acuerdos/acuerdos-2015?download=7079:acuerdo_004_15_abr_2015)

Número 004 del 14 de abril de 2015. Concejo Municipal de Pasto), pues era común en la ciudad (y aún lo es), que las construcciones de edificaciones residenciales, comerciales y empresariales dejen las culatas en un estado de descuido, es decir, que no las adapten como parte del diseño estético de la construcción, lo que a la larga produce un efecto estético negativo para la ciudad. Tanto para esto como para las ruinas urbanas dejadas por el mejoramiento vial se quería lograr una solución práctica, no tan costosa ni que llevara tanto tiempo. Esta estrategia se transformó más adelante en la “Estrategia de Recuperación de Espacios Públicos de Pasto, Habitar la Ciudad desde el Arte” de la que ya se habló en el Capítulo 1 y mediante la cual inició el trabajo de los actores culturales del medio del graffiti y el arte urbano de Pasto, que resultó como una estrategia multipropósito, pues además de buscar resolver la cuestión estética de la ciudad, permitió contrarrestar y disminuir (hasta cierto punto), las manifestaciones gráficas vandálicas al hacer a sus autores parte del proyecto.

Otra fuerte problemática urbana que se liga a la movilidad es el fenómeno de las motocicletas, cuyo uso, debido al bajo precio del vehículo y la facilidad de obtener la licencia de conducción, ha incrementado exponencialmente de un 8,0% en el año 2006 a un 20,9% en el año 2017,<sup>92</sup> como medio de transporte y trabajo, pues la tasa de desempleo ha producido un aumento del trabajo informal e ilegal<sup>93</sup> del “mototaxi”; sin afirmar que esta modalidad laboral haga parte del fenómeno, sí es cierto que el incremento de motocicletas ha acrecentado los índices de lo que los medios de comunicación locales llaman “motoladrones”, la nueva modalidad de robo en motocicleta, que es pan de cada día en Pasto y una de las problemáticas de orden público más graves en la actualidad.<sup>94</sup>

Dejando de lado el factor de la movilidad, es importante mencionar otra problemática urbana particular que ha aumentado en Pasto: el fenómeno migratorio<sup>95</sup> de población venezolana que se dio a partir de la fuerte crisis del país en mención (Gráfico 2.1).

---

<sup>92</sup> Plan Maestro de Movilidad y Espacio Público. Avante. 2019.

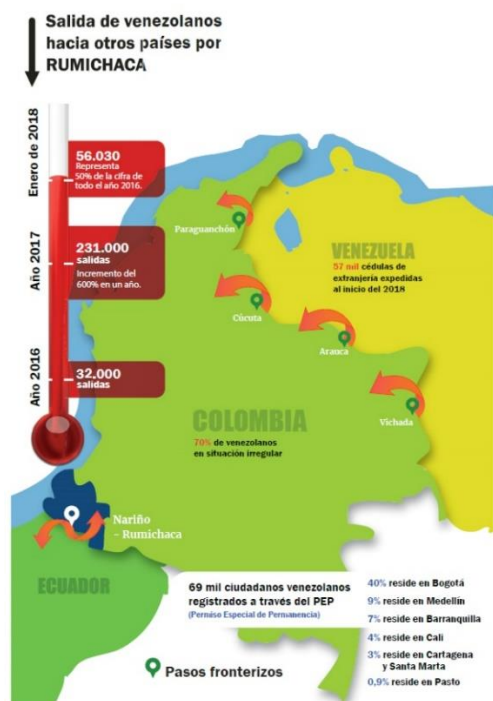
<sup>93</sup> Según el Decreto No. 2961 de 2006 del Ministerio de Transporte de Colombia. Ver <https://www.mintransporte.gov.co/loader.php?!Servicio=Tools2&!Tipo=descargas&!Funcion=descargar&idFile=80>

<sup>94</sup> Ver <https://diariodelsur.com.co/noticias/opini%C3%B3n/pasto-azotado-por-motoladrones-605925>

<sup>95</sup> Según cifras de Migración Colombia, en 2016, 32.000 venezolanos salieron hacia otros países cruzando el puente de Rumichaca (Frontera entre Colombia y Ecuador). En 2017, esa misma cifra aumentó a 231.000 salidas por el mismo punto, es decir, un incremento de 600% en un año. En enero de 2018 se registraron un total de 56.030 salidas por Rumichaca que superan en casi un 50% la cifra de todo el año 2016.

Fuente: [https://datos.narino.gov.co/periodico/LE\\_TENGO\\_EL\\_DATO\\_No002.pdf](https://datos.narino.gov.co/periodico/LE_TENGO_EL_DATO_No002.pdf)

## Gráfico 2.1 Salida de venezolanos hacia otros países por RUMICHACA



Fuente: Le tengo el Dato (2018)

Según el análisis de la Fundación Ideas para la Paz (FIP) sobre la relación entre migración masiva de venezolanos y los índices delictivos en Colombia,<sup>96</sup> el proceso de migración venezolana hacia Colombia se puede resumir a grosso modo en tres momentos: un primer momento de migración de empresarios de los sectores bancario, cemento, petróleo y telecomunicaciones que se da alrededor de 1999; un segundo momento de dos picos migratorios que se dan en los años 2005 y 2010, generados por la devaluación de la moneda y los despidos en el sector del petróleo y un tercer momento que se da desde el 2015, cuando inicia la migración masiva de venezolanos por el inicio del declive económico de su país.<sup>97</sup>

Esta llegada en masa de inmigrantes venezolanos indocumentados a Pasto, producto de este tercer momento en el proceso histórico de la migración venezolana, provocó un fenómeno de discriminación y estigmatización, que no es común en un municipio pequeño y en su mayoría rural como éste, donde el 96,8% de la población no se reconocen como parte de ningún grupo étnico; un 2,3% se reconoce como indígena y un 0,9% como afrodescendiente<sup>98</sup> (Gráfico 2.2);

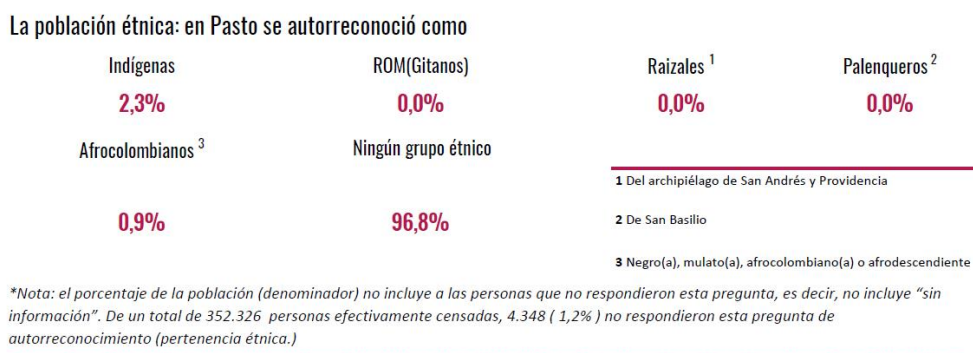
<sup>96</sup> Ver <http://www.ideaspaz.org/publications/posts/1722>

<sup>97</sup> “Flujos migratorios de venezolanos y comportamiento delictivo: la necesidad de política pública para prevenir la estigmatización, marginalización y criminalización”. 21 de diciembre 2019, Revista Zero. Universidad Externado de Colombia, <https://zero.uexternado.edu.co/flujos-migratorios-de-venezolanos-y-comportamiento-delictivo-la-necesidad-de-politica-publica-para-prevenir-la-estigmatizacion-marginalizacion-y-criminalizacion/>

<sup>98</sup> Indicadores de Autorreconocimiento Étnico, Departamento Administrativo Nacional de Estadística DANE. 2018

sin embargo, el desconocimiento de las cifras y las razones de su llegada, han causado una fuerte segregación hacia esta población.

## Gráfico 2.2 Infografía de Población Étnica en Pasto



Fuente: DANE (2018)

Además, surge el aspecto de la diferenciación de títulos profesionales que se da entre ambos países y que involucra un trámite de convalidación de título<sup>99</sup> en el Ministerio de Educación de Colombia que más allá del trámite, implica unos requisitos<sup>100</sup> específicos y un pago; estos aspectos no facilitan que esta población, que se vio forzada a salir de su país en condiciones económicas y sociales muy difíciles, y que en gran parte llegan indocumentados, pueda realizar convalidaciones de sus títulos, lo que ha provocado una precarización de sus quehaceres.

Si bien el informe de la FIP explicita que, “a pesar de que esta migración es percibida por algunos colombianos como un factor que afecta la seguridad ciudadana, el análisis de las cifras [...] indica que las condiciones de seguridad no se han visto afectadas por los migrantes venezolanos.”<sup>101</sup>, y aunque es cierto que esta percepción negativa de la migración venezolana ha ido disminuyendo con el paso del tiempo en Colombia, ha sido notable que:

En algunos municipios fronterizos se ha puesto de manifiesto que las zonas se han vuelto insalubres por la falta de servicios públicos, el comercio informal y las zonas protegidas ambientalmente, y la sociedad civil en estas áreas percibe a la población migrante como una

<sup>99</sup> La convalidación de títulos es el reconocimiento que el Ministerio de Educación Nacional de Colombia efectúa sobre un título de educación superior otorgado por una institución legalmente autorizada en el país de origen. Este reconocimiento permite adquirir los mismos efectos académicos y legales en Colombia que tienen los títulos otorgados por las Instituciones de Educación Superior colombianas. Ver [https://www.mineducacion.gov.co/1759/w3-propertyvalue-56708.html?\\_noredirect=1](https://www.mineducacion.gov.co/1759/w3-propertyvalue-56708.html?_noredirect=1)

<sup>100</sup> Hasta el momento ni los requisitos ni el pago tienen flexibilidad en cuanto a la situación migratoria del solicitante y el trámite en su totalidad puede demorar 6 meses en el mejor de los casos.

<sup>101</sup> “Flujos migratorios de venezolanos y comportamiento delictivo: la necesidad de política pública para prevenir la estigmatización, marginalización y criminalización”. 21 de diciembre 2019, Revista Zero. Universidad Externado de Colombia, <https://zero.uexternado.edu.co/flujos-migratorios-de-venezolanos-y-comportamiento-delictivo-la-necesidad-de-politica-publica-para-prevenir-la-estigmatizacion-marginalizacion-y-criminalizacion/>

«amenaza» al mercado laboral local por desplazar mano de obra colombiana y aumentar la informalidad laboral.<sup>102</sup>

Tanto en Pasto como en Ipiales, siendo municipios fronterizos, se percibe esto muy frecuentemente; además, la problemática de la discriminación trasciende a que se haya vuelto común que buena parte de los ciudadanos pastusos (y ciudades fronterizas en general) asuman, que el aumento de la criminalidad se debe a los inmigrantes y que relacionen cualquier actividad delictiva o negativa con esta población.

Sin embargo, ya las cifras y los estudios siguen desmintiendo<sup>103</sup> estos mitos urbanos, desde diversas instituciones entre las que destaca Migración Colombia que reitera que:

Sólo el 2 % de los detenidos entre 2015 y 2019 son venezolanos, así como el 1 % de los privados de libertad. Pero se añaden datos omitidos: 20% de las capturas son por invasión del espacio público, es decir, por trabajar de manera informal, lo que revela la necesidad de mejores políticas de inclusión laboral.<sup>104</sup>

Al mencionar esta problemática, no pretendo caer en lo que Wacquant (2012) menciona como etnografías ingenuas basadas en la “bifurcación de la identidad”, donde se divide a los “pobres”<sup>105</sup> en dos subgrupos: los buenos y los malos, y mediante la cual, el autor critica las obras de Duneier (1999), Anderson (1999) y Newman (1999) etiquetándolas como “fábulas neorrománticas” (Wacquant 2012, 107), asegurando que su trabajo empírico es tan cercano a sus interlocutores que se aleja de la teoría y cae en lo que él menciona sería, una “ingenuidad teórica” (Wacquant 2012, 112). Admito que es un error común cuando existe cercanía a los sujetos de estudio y que es importante mantener una precaución constante al respecto; me apego y comparto el postulado del autor que asegura que “una etnografía vívida y una teoría poderosa son complementarias y que la mejor estrategia para que la primera sea sólida es fortalecer la segunda” (Wacquant 2012, 113).

Hago esta aclaración, tanto en que enuncio a esta dinámica como una problemática urbana, más no como una problemática de orden público o criminalidad y de la misma manera, resalto la

---

<sup>102</sup> “Flujos migratorios de venezolanos y comportamiento delictivo: la necesidad de política pública para prevenir la estigmatización, marginalización y criminalización”. 21 de diciembre 2019, Revista Zero. Universidad Externado de Colombia, <https://zero.uexternado.edu.co/flujos-migratorios-de-venezolanos-y-comportamiento-delictivo-la-necesidad-de-politica-publica-para-prevenir-la-estigmatizacion-marginalizacion-y-criminalizacion/>

<sup>103</sup> Ver <https://colombiacheck.com/cheques/venezolanos-no-son-responsables-del-aumento-del-crimen-en-colombia>

<sup>104</sup> “¿Venezolanos son los responsables del aumento del crimen en Colombia?”. 27 de noviembre de 2020, Efecto Cocuyo Periodismo que ilumina, <https://efectococuyo.com/cocuyo-chequea/venezolanos-crimen-colombia/>

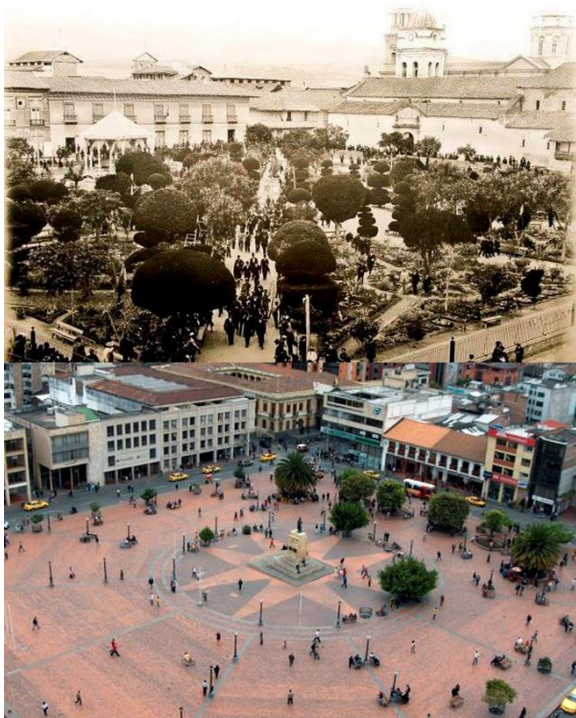
<sup>105</sup> Es la palabra que usa el autor para referirse a personas con condiciones de vida difíciles, en este caso sería la población venezolana indocumentada que ha tenido que dejar forzosamente su país y que por su condición indocumentada no cuenta con las mismas oportunidades que un ciudadano común.

importancia del trabajo teórico con el trabajo etnográfico teniendo en cuenta mi cercanía previa con los interlocutores de este proyecto de tesis.

Es interesante que todas las dinámicas y problemáticas ya enunciadas, se enmarcan en otra, que es la del espacio público y la de las prácticas que en éste se desarrollan; en este orden de ideas, resulta necesario señalar que el eje urbano de Pasto, como el de muchas ciudades pequeñas de América Latina, gira alrededor del centro histórico que cuenta con un patrimonio arquitectónico de gran valor, al punto de ser considerado “un museo a cielo abierto”<sup>106</sup> pero que a su vez ha sido víctima de transformaciones “que no han tenido la conciencia de mantener el patrimonio arquitectónico y de cuán rico es su valor” (Muñoz 2012, 18).

Su diseño urbanístico parte, según los estudios, desde la Plaza de Nariño, desde donde se realiza la primera traza urbana en el año 1555, de ahí es quizás, que hasta hoy sigue siendo el lugar central del Municipio, el punto de encuentro, el eje de la dinámica urbana, el escenario de toda manifestación cultural por excelencia, la visita infaltable. (Foto 2.3)

### **Foto 2.3 Plaza de Nariño 1911 y 2018**



*Fuente:* Twitter @colombia\_hist (2018) arriba. Pagina10 (2020) abajo.

---

<sup>106</sup> Revista Semana. 10 de febrero de 2017. Ver <https://www.semana.com/contenidos-editoriales/pasto-tambien-somos-sur/articulo/centro-historico-pasto/542488/>

En el Plan de Mejoramiento Territorial 2015-2027 se establecen los ejes estructuradores de la actividad urbana, que son:

Los elementos que integran las dinámicas urbanas en diferentes sectores de la ciudad, equilibrando el desarrollo urbano a través de la articulación de tejidos inconexos. Los ejes estructuradores de actividades urbanas son elementos transversales a las estructuras para el ordenamiento del territorio. De acuerdo a su jerarquía se clasifican en ejes principales y ejes complementarios. (Artículo 28 del Acuerdo Número 004 del 14 de abril de 2015. Concejo Municipal de Pasto).

Entre estos ejes principales, se destacan el Río Pasto concebido por el Plan como el eje territorial ambiental principal de la Ciudad, y la Avenida Panamericana concebida como la avenida más grande del Municipio, que se considera una pieza fundamental para “la articulación entre tejidos inconexos del sector occidental” y “un eje conector de nuevas centralidades”.

Entre los ejes complementarios se destacan (como ya se había mencionado anteriormente), la calle 18 como eje vinculador de las periferias con el centro urbano y la carrera 27 como eje conector entre el oriente y el occidente. La centralidad del municipio sigue siendo la Plaza de Nariño (Mapa 2.1) y el centro histórico; las centralidades están categorizadas dentro del Plan, estando el centro histórico en la categoría de las centralidades subregionales;<sup>107</sup> encontramos además las centralidades municipales,<sup>108</sup> centralidades de escala local<sup>109</sup> y las centralidades rurales,<sup>110</sup> que abordan los espacios rurales que conforman el Municipio.

---

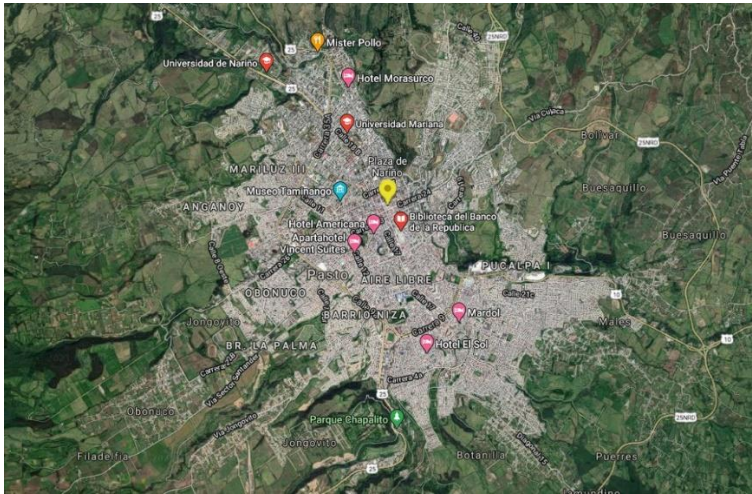
<sup>107</sup> Son aquellas zonas o sectores que contienen una amplia variedad de actividades de impacto regional y subregional, con un alto grado de complejidad.

<sup>108</sup> Corresponde a las áreas donde se articulan los sistemas urbanos, generando contacto entre las comunidades urbanas, adecuando su espacio público a las necesidades de intensa actividad, privilegiando la articulación del transporte público hacia las centralidades.

<sup>109</sup> Corresponden a zonas que involucran equipamientos necesarios para la satisfacción de necesidades básicas de la población, con cobertura sectorial, que atienden a la comunidad residente y a la población flotante de su área de influencia inmediata. En su entorno no generan gran afluencia de tráfico, ruidos, emisiones contaminantes y propician en mediana escala el desarrollo de usos complementarios a la vivienda.

<sup>110</sup> Corresponden a las cabeceras corregimentales y centros poblados, donde se potencializan los equipamientos ya establecidos permitiendo su multifuncionalidad.

## Mapa 2.1 Ubicación Plaza de Nariño en el sector urbano de Pasto.



*Fuente:* Google Maps<sup>111</sup>

Así, desde el Plan de Mejoramiento Territorial podemos dar un vistazo a la actual conformación urbana de Pasto, para asumirla como el espacio donde se dan todas estas problemáticas y dinámicas que hacen parte del contexto, en el que se desarrolla la práctica del graffiti y el arte urbano del municipio.

El autor Manuel Delgado (2013) analiza el espacio desde los postulados de Lefebvre (1974), quien asume que “la práctica espacial se corresponde con el espacio percibido, el más cercano a la vida cotidiana y a los usos más prosaicos, los lugares y conjuntos espaciales propios de cada formación social, escenario en que cada ser humano desarrolla sus competencias como ser social que se sitúa en un determinado tiempo y lugar.” (Delgado 2013, 2) y que son precisamente esas prácticas sociales las que “segregan el espacio que practican y hacen de él un espacio social” (Delgado 2013, 2), estos espacios en la ciudad, como también menciona el autor, serían las calles y las plazas, y la práctica espacial alrededor de éstos, serían los usos de parte de los habitantes y sus modos de “vivir la ciudad”; así el autor diferencia los “espacios vividos” de los “espacios físicos”, siendo los primeros los que impregnan a los segundos de un fuerte significado simbólico, imaginativo e incluso emocional; junto a esos dos espacios Lefebvre, coloca el “espacio concebido” denominado por el autor como la “representación del espacio” que se halla entrelazado con los otros dos y a su vez queriendo imponerse a ellos; esta representación del espacio, es la que se liga fuertemente con las relaciones de poder y producción propias de la metrópolis. (Delgado 2013, 3)

<sup>111</sup> <https://goo.gl/maps/nXFz2KezLiVHehmA6>



Pasto podría pensarse entonces al espacio físico como la ciudad en sí misma, al espacio vivido como el escenario que se habita, el que se camina y se recorre: el vendedor ambulante se apropia del andén para vender sus productos; el deportista se apropia del parque para realizar su actividad física y muy en la lógica de este proyecto, el graffitero se apropia del muro al intervenirlo con su arte. Finalmente, al espacio concebido o la “representación del espacio” como ese espacio idealizado o “ensoñado” según Lefebvre (1974), es decir el conjunto de expresiones, imaginaciones, vivencias y significados que los habitantes le otorgan al espacio físico.

Las problemáticas y dinámicas mencionadas a lo largo de este capítulo, se dan en esos espacios físicos, vividos y concebidos de una ciudad pequeña como Pasto y dentro de estos espacios, se desarrolla la práctica del arte urbano o graffiti art, que a su vez, coexiste con ellas y hace parte de ellas.

El graffiti y el arte urbano se posicionan en Pasto como una expresión urbana que tiene muchas facetas y percepciones, mientras para unos es vandalismo, para otros es cultura; para unos es deterioro del espacio público y para otros su transformación y recuperación; para unos transgresión y para otros arte. Pero por encima de todo, es una práctica de fuerte carácter social que se relaciona, y en muchos casos nace, de las problemáticas urbanas del contexto de sus autores: las diferenciaciones entre unos actores culturales y otros; la marginalización del quehacer y el ser; los cambios en la ciudad; los problemas de movilidad; la contaminación; la proliferación de ruinas urbanas; entre otros, son factores provocadores para el artista urbano, graffitero o actor cultural urbano<sup>112</sup>, son su herramienta conceptual, su inspiración creadora.

Teniendo en cuenta esto, es importante entrar a los debates teóricos que enmarcan en este trabajo las dinámicas que se desprenden de estos espacios y problemáticas urbanas, y que se dan dentro del movimiento de arte urbano pastuso, esto de la mano de la sociología del arte.

## **2.2 Práctica y legitimación: un vistazo a la práctica del graffiti/arte urbano pastuso desde la sociología del arte**

Para comenzar esta sección del capítulo, es importante definir brevemente a la sociología del arte desde sus orígenes y cómo la primera generación de esta disciplina, en palabras de Nathalie Heinich (2002), surge del interés de los especialistas en estética de introducir el término “sociedad” en el binomio de artistas/obras; este interés por el arte y la sociedad “en

---

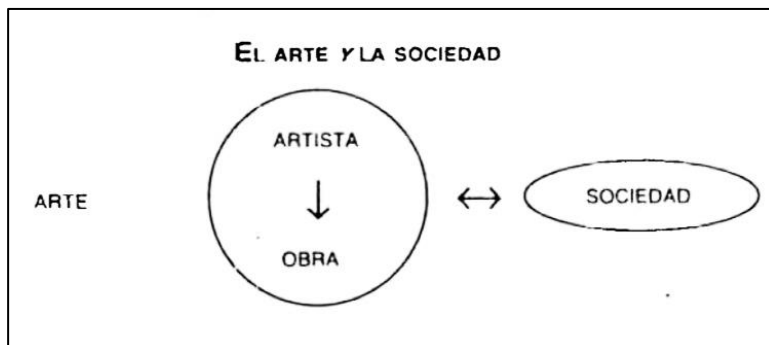
<sup>112</sup> De aquí a que en varios casos el carácter de su práctica además de social sea también político.

relación con la estética tradicional” constituye “el momento fundador de la sociología del arte” (Heinich 2002, 16).

De igual manera, el autor Alberto Argüello, quien analiza la obra de Heinich, menciona “la desautonomización de las obras y su desidealización” (Argüello 2005, 16) como los dos momentos fundadores de la disciplina.

La consolidación de la disciplina, se da en lo que Heinich (2002) menciona como tres corrientes o generaciones: a la primera corriente se le denominó estética sociológica (Gráfico 2.3) y surge de este interés en la sociedad ya mencionado; una segunda corriente que más que intentar “construir puentes entre arte y sociedad” (Heinich 2002, 16) busca “ubicar concretamente el arte en la sociedad” (Heinich 2002, 16), denominada historia social del arte (Gráfico 2.4); y alrededor de los años sesenta del siglo pasado, surge una tercera corriente denominada la sociología de los cuestionarios (Gráfico 2.5) que asume al arte como sociedad, es decir, “el conjunto de las interacciones, de los actores, de las instituciones y de los objetos que evolucionan conjuntamente para que exista lo que, comúnmente, llamamos ‘arte’” (Heinich 2002, 17).

### Gráfico 2.3 Primera generación: Estética Sociológica



Fuente: Heinich (2002)

### Gráfico 2.4 Segunda generación: Historia Social



Fuente: Heinich (2002)

## Gráfico 2.5 Tercera generación: Sociología de los Cuestionarios



Fuente: Heinich (2002)

Tras un largo trecho de planteamientos sociológicos alrededor del arte,<sup>113</sup> Heinich (2002) concluye que la cuestión de la sociología del arte no se da alrededor de la relación o el vínculo entre arte y sociedad, considera que estas preguntas hacen parte de “un periodo pasado de la disciplina” y que la cuestión real actual, se da alrededor del arte como una “forma de actividad social que posee características propias” (Heinich 2002, 43), pero más allá de eso “puede interesarse en las personas, por los contextos y por los objetos según su pertinencia para los actores más que según una jerarquía decidida *a priori* y describir las acciones y las representaciones con el único fin de comprenderlas” (Heinich 2002, 110).

En este punto, es necesario establecer la pertinencia de esta subdisciplina en el estudio del graffiti/arte urbano de Pasto y las dinámicas que de éste se desprenden.

A lo largo de este trabajo, se ha realizado un recorrido por el contexto histórico del movimiento, así como por el contexto urbano donde se desarrolla el movimiento, con las problemáticas que hacen parte de uno y otro. Ese recorrido ha permitido afirmar, que el graffiti/arte urbano de Pasto, tiene un fuerte carácter social y que más allá de su ejecución o su técnica, cuenta con elementos de más profundidad que yacen dentro de lo que podría pensarse como dos subcategorías: lo social, tanto en su potencial relacional, en cuanto a su capacidad de establecer diferentes tipos de relaciones;<sup>114</sup> como lo individual, desde la importancia de sus autores, sus orígenes, sus realidades y sus contextos, entendidos como factores que influyen en su potencial creador/productor de obras/piezas.

<sup>113</sup> Entre los que destacan la recepción, la mediación, la interacción, la producción, la singularidad, la crítica y las obras.

<sup>114</sup> Entre las que podemos citar: relación interlocutor/ciudad, relación espacio/sociedad, relación persona/objeto, relación obra/sociedad, etc.

Es factible entonces, inscribir al arte urbano o “graffiti art” pastuso, dentro de lo que Heinich (2002) enuncia como una actividad social con características propias, pues desde los orígenes del graffiti, se establecen un conjunto de reglas que se han ido apropiando y adaptando hacia lo que ahora conforma el movimiento de arte urbano pastuso; las dinámicas y tensiones urbanas, artísticas y personales que se desarrollan dentro del movimiento, confirman que tiene cabida en la sociología del arte y que desde esta subdisciplina, se pueden explorar más a fondo este tipo de relaciones que socialmente resultan muy ricas.

Al decir esto, de cierta manera valido al graffiti pastuso dentro de lo que Heinich (2002) define como arte, pero sólo desde un primer aspecto, que sería el social; la cuestión con el movimiento de arte urbano pastuso es que al ser una agrupación estilísticamente tan diversa, su postura y su lugar de enunciación es igual de diverso, se denominan a sí mismos artistas urbanos y en cierto sentido buscan legitimación,<sup>115</sup> pero a la vez no están dispuestos a apropiarse varios de los aspectos o las reglas del mundo del arte, no quieren ni necesitan ser reconocidos por la institución o el mecenazgo, más allá de eso, lo que buscan es validación<sup>116</sup> de la sociedad. En entrevista informal Lesder, Skol y Doble D expresan que una de las cosas que más les causa satisfacción de su trabajo en graffiti/arte urbano, y los motiva a seguir adelante con sus procesos, es la gratitud de la gente y el cambio en la opinión y la actitud que causa el ver la obra terminada, rompiendo el prejuicio que pueda existir en un inicio;<sup>117</sup> asimismo, más que comercializar o serializar su obra,<sup>118</sup> a los artistas urbanos pastusos les interesa subsistir, hacerse de los recursos y los medios que les permitan darle continuidad a su quehacer; más que llevar su obra al museo quieren llevarla a la calle, convirtiéndola, en palabras del autor Figueroa Saavedra (2014): “en algo de todos, al alcance de todos, abierto al juicio y, lo más importante, a la intervención de todos, haya o no consecuencias. Está ahí, en el mismo sitio, pudiendo el artista regresar para ver su creación, restaurarla, alterarla o sustituirla, sin que nadie se la pueda llevar consigo (...) Es una expresión pública y una donación al común” (Figueroa Saavedra 2014, 18).

Estas afirmaciones resultan del trabajo previo que he realizado con ellos; sin embargo, se buscan responder, reafirmar o si es el caso, refutar mediante el trabajo de campo; es necesario

---

<sup>115</sup> Esto se puede ver en la Expo-Graffiti 2016 que organizan y desarrollan con el formato y “reglas” de una exposición de arte “legítimo”, llevando el graffiti y el arte urbano a la galería y al formato del museo.

<sup>116</sup> No necesariamente en el sentido de “aprobación”, sino en un sentido del derecho a estar y ser.

<sup>117</sup> Entrevista “Colectivo de Graffiteros LSD” del 4 de junio de 2018. Parte 1:

<https://www.facebook.com/157807421727270/videos/173573480150664>

<sup>118</sup> Dinámica que hace parte del éxito en el sistema del arte.

conocer de boca de los interlocutores, la concepción de arte que tienen, si se asumen o legitiman a sí mismos dentro de esa categoría y todo lo que eso implica.

En este orden de ideas y retomando el término “legitimación” desde Heinich (2002) quien lo define como el proceso mediante el cual “los valores de los dominantes se imponen a los dominados, que los reconocen como legítimos y que de este modo participan de su reproducción y, por lo tanto, de su propia relegación” (Heinich 2002, 80), se podría decir que la “necesidad” de legitimación de los actores culturales de arte urbano pastusos, se da alrededor de una búsqueda de recursos que les permitan actuar y producir con cierta libertad de prejuicio,<sup>119</sup> pero a la vez se “encasillan” en una categoría al autodenominarse “artistas”; en palabras de Heinich (2002): “el creador, para ser realmente un artista, debe saber dar pruebas de originalidad y, al mismo tiempo, capacidad para expresar su interioridad y de manera tal que alcance una forma de universalidad” (Heinich 2002, 88), es un aspecto muy típico del actor cultural pastuso, el expresar el valor de su trabajo en términos de originalidad y calidad, y quizás de esto un poco su autodenominación como “artista” como una forma de autovalidación.

Sin embargo, es necesario también mencionar que al trabajar con la Administración Municipal y adaptarse a lo que “los dominantes quieren”<sup>120</sup> sí pueden caer (consciente o inconscientemente) en la legitimación en el sentido específico de dominación que menciona la autora, esto podría verse de dos maneras: como una forma de sumisión o como una estrategia de subsistencia.

Muy de la mano con la legitimación surge el debate sobre qué es arte y qué no lo es y de este también la inevitable cuestión de quién o qué reconoce a una pieza, obra o práctica como arte. Pierre Bourdieu (1968) menciona que “toda percepción artística implica una operación consciente o inconsciente de desciframiento” (Bourdieu 1968, 45) y para este acto de desciframiento es necesaria una competencia o “disposición cultivada” del observador; para Bourdieu la “experiencia de la obra de arte”<sup>121</sup> implica unas condiciones, entre las que se encuentran, lo que podría pensarse como una cercanía cultural entre el autor y el receptor y lo que él menciona como esa “disposición cultivada” no resulta ser algo innato sino que se trata de un aspecto que depende de la educación familiar y relaciona “los usos sociales del gusto”, la

---

<sup>119</sup> Pensando en la legitimación, en el caso concreto de los actores culturales pastusos, en lazo con la contratación institucional. Al darse sus intervenciones artísticas en ese contexto resultan más “aceptables” y menos controversiales para el espectador, es decir, el apoyo institucional implica menos carga de prejuicio.

<sup>120</sup> En el sentido de trabajar bajo cánones y solicitudes directas de las instituciones que los contratan.

<sup>121</sup> Y en general lo que él llama “el mundo de los objetos culturales” (Bourdieu 1968, 46).

“distinción” con la “posesión de bienes simbólicos” es decir la educación y las competencias lingüísticas y estéticas (Bourdieu 1968, 46, 47).

Para el autor “la obra de arte considerada como un bien simbólico (y no como un bien económico, lo que también puede ser) sólo existe como tal, para quien posee los medios de apropiársela, es decir, de descifrarla” (Bourdieu 1968, 52) y sólo quienes cuentan con acceso a esa educación, obtendrán esa capacidad de “descifrar el arte”, no se nace “culto” ni con una tendencia hacia lo culto, esto se relaciona directamente con el medio y la educación recibida; estos conceptos de gusto y distinción no vienen inmersos en el ser humano, se deben nutrir y construir.

De esta manera Bourdieu (1968) menciona que las desigualdades no sólo se dan en cuanto al “capital económico” (ingresos y niveles de vida) sino también en el “capital cultural” (gustos, costumbres, bienes simbólicos), así resulta inevitable que sean “las clases dominantes” las que además de contar con bienes económicos, también cuentan con los bienes simbólicos y están, incluso “más dotadas de capital cultural que de capital económico”; de aquí también la razón de la legitimación que enunciaba Heinich (2002), al ser los dominantes quienes más dotados están de capital cultural es claro que se impondrán en este aspecto sobre los dominados.

Explorando esto es inevitable preguntarse ¿De qué manera debe ser “descifrado” el graffiti o el arte urbano? ¿Es realmente necesario ser “culturalmente cercano” a su autor para entender o descifrar su obra? ¿Se requiere (como para apreciar la obra de arte según Bourdieu), una educación, gusto y distinción específicos para apreciar el graffiti/arte urbano? ¿La práctica del graffiti/arte urbano requiere la aceptación de las clases dominantes para ser legitimado como arte?

Bourdieu (1968) considera que más que una falta de medios económicos o conocimientos lo que provoca esa barrera entre el individuo común y la “alta cultura”<sup>122</sup> es una falta de comodidad y de familiaridad con ésta, el autor denomina a esto como “la conciencia difusa de no estar en el lugar de uno”. Del mismo modo el autor aborda que “las elecciones estéticas, lejos de ser subjetivas, son función de la pertenencia social y que, como esencialmente están regidas por el ‘esnobismo’, son función de la búsqueda de conductas socialmente distintivas”

---

<sup>122</sup> En “La Distinción” (1979) Bourdieu aborda a la cultura como una apuesta social que propone un juego de oposiciones que permite reconocer las apuestas culturales de la “alta cultura” y la “cultura media” las cuales plantea “no existen si no es la una para la otra y es (...) la colaboración objetiva de sus instrumentos de producción y de sus clientes respectivos lo que produce el valor de la cultura y la necesidad de apropiársela. En esas luchas entre adversarios objetivamente cómplices es donde se engendra el valor de la cultura o, lo que viene a ser lo mismo, donde se engendra la creencia en el valor de la cultura” (Bourdieu 1979, 247).

(Heinich 2002, 52), en efecto, estas elecciones estéticas o esta comodidad o este acceso a la alta cultura está regido por los dominantes y de esta manera es impuesto a los dominados, de ahí a que la barrera hacia el capital cultural siga presente.

De igual manera es importante agregar que el autor concibe al arte desde tres visiones diferentes: como práctica, como bien simbólico y como hecho social.

En el caso de la práctica, requiere pensar la obra en relación al sistema de disposiciones que la hacen posible, es decir, al ser introducido en un contexto económico, el arte se ve atado a relaciones de poder “la práctica es, por consiguiente, el ámbito de la dialéctica entre estructuras objetivas y el *habitus*, entendido como incorporación de dichas estructuras bajo la forma de un sistema de disposiciones corporales, esquemas mentales de percepción y acción” (Bourdieu 2007, 86).

Mariscal (2013) afirma que para Bourdieu el *habitus* es el sujeto de las prácticas y su adquisición se desarrolla en el contacto con “las «estructuras objetivas» propias del «campo» donde el agente es socializado” (Mariscal 2013, 338), se asume al *habitus* como un modo de “interiorizar lo exterior” pero a su vez, en el sentido de la práctica es lo contrario, se “exterioriza lo interior” ya que “pensar el arte como práctica implica pensar la obra como una objetivación del *habitus*, es decir, exteriorización de ciertas disposiciones corporales” (Mariscal 2013, 338).

Como bien simbólico, el arte involucra relaciones de sentido social y las relaciones de poder que enmarcan la lucha por el valor y la legitimidad del mismo. “Entender al arte como un ‘bien simbólico’ contribuye a pensar las relaciones de sentido como relaciones de poder y por lo tanto al arte como una significación y una mercancía” (Mariscal 2013, 336). Y al estar inmerso en el campo y el *habitus* inevitablemente es un hecho social.

En este orden de ideas el campo del arte se rige por lo que Bourdieu denomina “ideología del genio creador”, que posiciona al arte como una actividad superior, de gusto y distinción, más que un producto de esa subjetividad superior se concibe como un sistema de relaciones, donde “El sujeto de la obra es pues un *habitus* en relación con un puesto, es decir con un campo” (Bourdieu 1980, 3).

Bourdieu, según Heinich (2002) plantea la noción “autonomía relativa” al campo del arte, al referirse a que no hay ningún campo autónomo de los otros ya que “obligatoriamente los actores viven en varios campos al mismo tiempo, algunos de los cuales son más totalizadores y poderosos que otros” (Heinich 2002, 71).

Entonces, ¿Qué se podría decir en el caso del graffiti/arte urbano pastuso? ¿Existe un campo específico de esta práctica o es necesario que los actores culturales del movimiento apropien el campo del arte “puro”<sup>123</sup> para validarse como artistas? Desde una primera mirada (previa al trabajo de campo), se podría decir que el movimiento de graffiti/arte urbano de Pasto puede caber en las tres visiones del arte que plantea Bourdieu, pues se puede asumir como práctica, en cuanto a que puede verse limitado por relaciones de poder si se asume en un sentido económico;<sup>124</sup> se puede asumir como bien simbólico en cuanto a que está inmerso en relaciones sociales y de poder por su contexto y su origen y se puede asumir como un hecho social, pues me resulta completamente verosímil contemplar el movimiento y sus dinámicas como su campo y a los actores culturales como los sujetos del *habitus*.

Ya a este punto, es pertinente explorar el debate del acceso al arte y la cultura, pues si bien es una problemática que se ha “resuelto” de cierta manera, ya que, obviamente, en la época en la que Bourdieu realizaba estas denuncias, era mucho más evidente; espacios dados como el museo o la galería aún cargan con cierto aire formal y aunque se haya “democratizado el arte” de alguna manera, su acceso sigue siendo limitado, no es común que los espacios de los museos se abran hacia representaciones urbanas como el graffiti o el arte urbano. En Pasto la única exposición<sup>125</sup> que se ha realizado en un espacio formal como éstos, fue autogestionada por los mismos actores y fue un escenario que a pesar de su acogida social, no se ha vuelto a dar desde entonces.

En el sentido de estas limitaciones y reglas mencionadas en cuanto a los espacios formales de exposición artística, se puede decir, que si bien el arte callejero (el graffiti y el arte urbano están dentro de esta categoría) tenga sus propios códigos y reglas, estas resultan menos estrictas que las del espacio formal y están más direccionadas a ellos mismos como creadores que al público<sup>126</sup>; en ese sentido es un arte más libre para el espectador, libre acceso, libre recepción y libre interpretación, sin las reglas del museo que indiquen no tocar ni interactuar físicamente con la obra, dónde pararse, a qué distancia debe ubicarse, cómo mirar la obra, cómo asumirla y cómo apreciarla; es un arte efímero que si bien, técnicamente hablando, es libre de prejuicios artísticos,<sup>127</sup> no resulta libre de otro tipo de prejuicios, no todo el arte

---

<sup>123</sup> “Por percepción «pura» Bourdieu se refiere, asimismo, al modo en que el campo del arte instituye la obra como aquello que se presenta como inmediatamente dotado de sentido.” (Mariscal 2013, 346)

<sup>124</sup> Algunos actores culturales del medio urbano de Pasto han serializado piezas y las comercializan en una lógica de subsistencia.

<sup>125</sup> Expo-Graffiti 2016, ya abordada anteriormente.

<sup>126</sup> Códigos o reglas como el respeto a las piezas de otros, si se tapa se lo debe hacer con una pieza de mejor calidad, no copiar estilo, etc.

<sup>127</sup> En cuanto a que no necesariamente se debe tener cierto nivel académico o estatus social para apreciarlo.



callejero es bien recibido ni bien visto y el mismo hecho de tener esa “libertad” de estar en la calle, a la vista de todos, es lo que provoca que las opiniones, apreciaciones y prejuicios sean más amplios.

A este respecto, es oportuno abordar ciertos conceptos como el de la mediación, entendido según Heinich como “todo lo que interviene entre una obra y su recepción” (Heinich 2002, 61) y que tiene su soporte teórico, en la noción del campo artístico de Bourdieu.

Es el campo artístico el que nos permite entender, más allá de las consideraciones económicas, por qué el precio de las obras no es la medida de la grandeza del arte, cómo se construyen las reputaciones artísticas (ser conocido y reconocido en el campo artístico), las diferentes posiciones jerárquicas, el volumen y los tipos de “capital”, las pugnas entre los “antiguos” y los “recién llegados”, los herederos y “los herejes”, etcétera (Argüello citando a Bourdieu 2005, 22).

Esto resulta muy pertinente a la temática de investigación por ciertas categorías que se apropian los actores culturales de Pasto y que, si bien no se han mencionado abiertamente, se hallan implícitas en todo su recorrido: la reputación artística, las jerarquías y esas pugnas entre nuevos y antiguos, rigen el campo cultural pastuso y, a pesar de su contexto y origen alternativo, se dan también en el movimiento de arte urbano mural pastuso.

Si bien estas categorías no son tan estrictas como el discurso institucional de la “experiencia” apropiado por la Secretaría de Cultura Municipal<sup>128</sup> que se abordó anteriormente, sí tienen cierto peso entre los actores culturales del arte urbano y el graffiti. En relación a esto, algunos de los aspectos en los que se buscará profundizar en la ejecución del trabajo de campo son: la dificultad de las piezas,<sup>129</sup> el tamaño y el impacto de la obra, y una de gran importancia, es la trayectoria, tanto en años de experiencia y recorrido, como alrededor de participaciones en festivales dentro y fuera de la ciudad y el país; en ese sentido y dentro de las categorías conocidas del movimiento, es más destacable una participación en un festival que un contrato estatal o institucional.

Posterior a esta exploración de los debates de estos dos autores, es pertinente abordar la teoría del sociólogo estadounidense Howard Becker. En primera instancia el autor considera que el arte no es una creación individual sino que implica la acción conjunta y la cooperación de varias personas y que de esto depende la existencia y perduración de la obra de arte; Becker (2008)

---

<sup>128</sup> Periodo 2016-2019.

<sup>129</sup> Cada estilo implica elementos diferentes en cuanto a la dificultad, no es comparable la dificultad de realizar un Wild Style o un Master Piece con la dificultad de hacer un Block Letters en una zona de alto riesgo.

asume al arte como una dinámica laboral más y a los artistas como trabajadores/productores de obras de arte; el autor no centra su análisis en el artista o en la obra sino en la producción artística y las actividades que la hacen posible, refiriéndose a la red de actores, vendedores, proveedores, críticos y consumidores.

Los mundos del arte consisten en todas las personas cuya actividad es necesaria para la producción de los trabajos característicos que ese mundo, y tal vez también otros, definen como arte. (...) Los mundos del arte no tienen límites, de modo que no puede decirse que un grupo de personas pertenece a un mundo de arte particular al que otras personas no pertenecen. Mi objetivo no es trazar una línea divisoria que separe a un mundo de arte de otros sectores de una sociedad. En lugar de ello, lo que buscamos son grupos de personas que cooperan para producir cosas que por lo menos ellas llaman arte” (Becker 2008, 54-5).

Para Becker (2008) el arte es social, pues esta red de personas que lo hacen posible equivalen a una organización social; cada persona cumple un rol y una función que se realiza para lograr un objetivo común, así, puede pensarse que en el arte urbano pastuso todas las dinámicas que hacen parte de un muro o una obra son relaciones dentro del mundo del arte<sup>130</sup> y a la vez son relaciones sociales,<sup>131</sup> y pensando en la colectividad más allá de una obra, no está de más mencionar la Mesa Mural Pasto, donde las relaciones sociales previas dieron paso a una conformación colectiva que les permitió insertarse en ese mundo del arte (Becker 2008, 407-410).

El autor también aborda la relación entre arte y estado, Becker (2008) plantea al Estado como un agente que actúa bajo sus propios intereses y que puede considerar al arte como “señal de desarrollo cultural y sofisticación nacional” (Becker 2008, 95) y asimismo al arte como algo que se produce y distribuye dentro de las fronteras del Estado. Este aspecto es relevante en esta discusión teórica y en la temática de este trabajo ya que la relación de los artistas urbanos pastusos con la institucionalidad y el Estado ha marcado un antes y un después, no en el desarrollo de su práctica propiamente dicho,<sup>132</sup> sino en el desarrollo que ha tenido la práctica y que la ha llevado a querer constituirse como un mecanismo de participación ciudadana. Con esto no quiero decir que el Estado haya actuado como el único factor provocador de este tipo de iniciativas, en este caso concreto, teniendo en cuenta que hice parte del Estado, puedo afirmar que su rol consistió en ser promotor de instancias colectivas como reuniones y acciones que, si

---

<sup>130</sup> Relaciones entre las personas que hacen parte de la obra, relaciones con el espacio y el material, relaciones con el Estado

<sup>131</sup> Relaciones del artista con el público, relaciones entre persona y persona, relaciones del público con la obra.

<sup>132</sup> Ellos habrían seguido produciendo obras o habrían seguido rayando de cualquier manera.

bien se realizaron en el marco institucional<sup>133</sup> y con recursos estatales, fueron propuestas por los artistas urbanos y nacieron de ellos; el papel del Estado fue el de facilitador, de medios, de espacios y de recursos.

La naturaleza de estas relaciones entre personas no está dada a priori, no es algo que puedas establecer por definición. Es algo que se descubre al observarlos en acción, mirando lo que hacen. Si están en conflicto, se lo va a ver. Si están trabajando juntos en un proyecto, se lo va a ver. Y si están haciendo ambos –peleando y trabajando juntos en un proyecto, también se lo va a ver (Becker y Pessin 2006, 283).

Es interesante esta noción de lo relacional en el mundo del arte, y cómo el autor plantea que el hecho de que la obra de arte surja de un proceso colectivo y cooperativo, no significa necesariamente que las relaciones entre los actores involucrados sean siempre armónicas; da lugar al conflicto como parte de ese sistema, sin que sea necesariamente un fracaso, sino parte del proceso y parte de la relación.

Esto podría aplicar en el medio del campo cultural pastuso, pues esas relaciones de poder existen, palabras como la *reputación* o la *experiencia* hacen parte del discurso de los artistas y actores culturales pastusos, eso podría indicar que esos parámetros de validación y legitimación pueden hacer parte de la barrera que se le pone al graffiti/arte urbano para ser “bien visto”.

Esto podría implicar cierto conflicto entre unos y otros actores culturales,<sup>134</sup> de igual manera el movimiento del graffiti/arte urbano no está exento de estas tensiones, el conflicto es común en un medio alternativo como éste y aunque, desde los inicios del trabajo colectivo que derivó en la consolidación de la Mesa de Arte Mural Pasto, se llegó a un acuerdo general de respeto al trabajo de los demás, se ha sabido de actos de vandalismo entre unos artistas y otros, sin mencionar además, los roces personales dentro de la dinámica de la Mesa que son ocasionales en un movimiento sumamente diverso tanto en estilos como en modos de pensar.

Y a este punto resulta coherente contemplar esta dinámica relacional del mundo del arte como un aspecto que puede validar una práctica o movimiento dentro de la categoría “arte”, igual que la teoría de las reglas del arte y los campos de Bourdieu y la teoría de la legitimación y mediación de Heinich, las obras, expresiones o manifestaciones deben cumplir con ciertos elementos para ser consideradas dentro de lo que cada autor define como arte, la cuestión con el movimiento del arte urbano pastuso es, como ya se mencionó anteriormente, su diversidad.

---

<sup>133</sup> Ejemplo de esto puede ser la acción de elaboración de las piezas en vivo durante el festival Galeras Rock en el año 2018.

<sup>134</sup> Como el conflicto evidenciado en el foro “Habitar la Ciudad desde el Arte” del año 2017.

En el marco de la teoría de los mundos del arte de Becker (2008), si bien los actores culturales pastusos se denominan a sí mismos artistas urbanos, hay varias de las dinámicas del mundo del arte de las que no hacen parte; su producción artística no necesariamente se serializa y se vende, y su obra se consume de otra manera;<sup>135</sup> pero a su vez las relaciones y dinámicas que se desarrollan en el proceso de producción (técnicamente hablando) de la obra sí se podrían acercar a lo “tradicional” y en ese sentido sí podrían caer en la categoría del arte.

También en este punto es importante aclarar que las nociones de “mundo del arte” de Becker y “campo del arte” de Bourdieu no son lo mismo, abordan diferentes preguntas y por lo tanto buscan diferentes respuestas.

En el mundo del arte de Becker (2008) se pueden observar dos formas de hacer arte, la forma estándar, es decir, la de los artistas profesionales, que cumple con todas las reglas y los cánones establecidos, (un arte de museo, se podría pensar) y la forma “no estándar”, es decir lo informal y lo alternativo; en esta forma clasifica a los artistas en cuatro tipos: profesionales integrados, rebeldes, Folk e ingenuos. Los profesionales se pueden pensar como los artistas académica y formalmente formados, los que “tienen la capacidad técnica, las habilidades sociales y el aparato conceptual necesario para facilitar la producción artística. Dado que conocen, entienden y por lo general usan las convenciones que rigen su mundo, se adaptan con facilidad a todas las actividades estándar del mismo” (Becker 2008, 266); los rebeldes también como artistas formados pero que en lugar de aplicar estos “hábitos”, busca superarlos es decir que “mientras los profesionales integrados aceptan casi por completo las convenciones de su mundo, los rebeldes conservan cierta relación laxa con este, pero ya no participan en sus actividades de forma directa” (Becker 2008, 271); los *Folk* como los artistas que, aunque “no tienen contacto con el mundo de arte convencional” (Nardone 2012, 40), hacen arte, pero no trabajan en solitario, sino que se apoyan de la comunidad, y los ingenuos como esos artistas que “no tienen relación alguna con ningún mundo del arte” (Becker 2008, 297), que generalmente trabajan solos o con una “red de cooperación” muy estrechamente construida y que por ese mismo “aislamiento” son “libres de las limitaciones de la cooperación que inhiben a los participantes del mundo de arte, libres de ignorar las categorías convencionales de los trabajos artísticos, de hacer cosas que no entran en ningún género estándar y no pueden describirse como ejemplos de categoría alguna” (Becker 2008, 299).

---

<sup>135</sup> Se puede decir que el artista promedio comercializa sus cuadros y el comprador la consume al adquirirla, en el arte urbano no es común, pues su obra es abierta a todo público y queda en la calle al alcance de todos, si existe un consumo de su obra, pero de manera diferente.

Las dificultades que tienen los artistas ingenuos para realizar sus trabajos y conseguir que se los distribuya, sus dificultades con el público y las autoridades, dan la pauta de los problemas que evitan los profesionales integrados al participar en los mundos de arte reconocidos como partes legítimas de la sociedad. (...) La diferencia entre el trabajo de los profesionales integrados, los rebeldes, los artistas, *folk* y los artistas ingenuos no reside en su apariencia superficial o su sonido, sino en la relación entre ese trabajo y el trabajo de otros más o menos involucrados en algún mundo de arte (Becker 2008, 309).

Esto lleva a unas preguntas cruciales ¿Puede pensarse entonces a los artistas urbanos pastusos como ingenuos al no integrarse de lleno en algún mundo del arte? ¿Es necesario categorizar a los actores culturales en estas teorías? ¿Es necesario llamarlos de una u otra forma? Todos los acercamientos que se han realizado a lo largo de este capítulo, buscan desarrollar una exploración alrededor de si realmente el graffiti y las expresiones gráficas urbanas de Pasto se pueden considerar arte y qué los llevó a apropiarse la categoría “arte urbano”; qué llevó a estas expresiones a integrarse a esa categoría, si esto se da por legitimación, por reconocimiento o por cuál motivo.

De ahí a que resulte necesario para la investigación abordar estos términos y teorías, para luego confrontarlas con los hallazgos del trabajo de campo. Estos acercamientos teóricos permiten también direccionar el trabajo de campo, poder abordarlos empíricamente con los interlocutores y observar sus posiciones, reacciones y razonamientos al respecto, porque como se ha visto a lo largo, tanto de su contexto histórico como del contexto teórico, comprender sus dinámicas ha resultado todo un desafío.

### **2.3 Enfoque metodológico: en qué medida la metodología aporta al estudio de estas tensiones**

Es importante aterrizar estos debates a la temática investigada en este trabajo, y asimismo hacia los interlocutores, sus contextos y los objetos que hacen parte de su práctica, es decir, que si bien es importante entablar los debates sobre si el graffiti/arte urbano es o no arte, la interacción con la ciudad, la mediación y la legitimación, es vital abordar también a los actores (en este caso los tres interlocutores), a sus contextos (más allá de la ciudad, a sus contextos específicos, es decir sus vidas) y sus objetos (los materiales, los muros y su interacción con estos).

Existe un punto común que tocan todos los autores estudiados anteriormente: el artista. Como ejecutor, como trabajador, como ser social y como individuo, en este aspecto entran a jugar un papel vital las herramientas metodológicas planteadas para el trabajo de campo de esta tesis,

particularmente, los relatos de vida, como una técnica de investigación cualitativa ubicada en el marco del método biográfico a partir de la cual:

(...) un investigador recoge la narración biográfica de un sujeto. El objetivo del relato de vida no es necesariamente la elaboración de una historia de vida (aunque sí puede serlo, sobre todo si la narración es excepcional o muy representativa del mundo real y representacional de un grupo de sujetos), sino más bien sirve como método para la obtención de información para cualquier tipo de estudio, más aún el de contenido cualitativo (Martín García 1995, 47).

Esto permitirá, más allá de apreciar y explorar las vivencias de los interlocutores, profundizar en esas tensiones que se busca investigar e incluso encontrar nuevas, quizás ocultas a simple vista, pero que no se han enunciado aún.

Se busca observar en qué medida los factores mencionados a lo largo de estos dos capítulos, han transformado la práctica y a quienes la ejercen; si realmente estos factores aplican o no a una realidad como la de Pasto; de qué maneras y en qué aspectos se transforman las vidas de estos actores culturales en todo este proceso; de esta búsqueda nace la necesidad de dar un tratamiento biográfico a los tres interlocutores, ya que desde sus vivencias se buscarán las respuestas.

Pensando a la investigación cualitativa como una búsqueda de significados de ese “lado subjetivo de la vida social” (Taylor y Bogdan 1984, 11) resulta vital una adecuada ejecución de la metodología, pues será un “cara a cara” de la teoría con la realidad, especialmente el establecer a los interlocutores como sujetos sociales, saber cómo viven, cómo sienten, cómo ven el mundo sin encasillar su existencia a su práctica.<sup>136</sup>

De ahí también la importancia de abordar la obra y todo lo que de ésta se desprende, esto se explorará mediante la entrevista paseada ya sea presencial o virtual;<sup>137</sup> con esta herramienta se busca construir y re-construir significados alrededor de sus muros, activando procesos de memoria, pero sin limitarse al aspecto técnico, artístico o práctico, sino procurando profundizar en el aspecto experiencial y vivencial que hace parte de cada pieza.

Esta investigación tiene un enfoque fenomenológico, es decir que busca entender una práctica desde quienes la ejercen, en palabras de Taylor y Bogdan: “el fenomenólogo quiere *entender* los fenómenos sociales desde la propia perspectiva del actor. Examina el modo en que se experimenta el mundo. La realidad que importa es lo que las personas perciben como

---

<sup>136</sup> No afirmo que los limite a su práctica, pero es necesario saber si ellos se han sentido así.

<sup>137</sup> Que finalmente se adapta a un formato de foto-elicitación virtual.

importante” (Taylor y Bogdan 1984, 16), se busca entender la práctica del graffiti y otras expresiones gráficas urbanas desde sus actores, lo que implica el ejercicio de la misma, las tensiones que cargan tanto desde fuera como desde el interior del movimiento, el acercamiento histórico y teórico es apenas una parte de su realidad y de ahí, la importancia del enfoque cualitativo para llegar hasta los interlocutores y registrar sus experiencias, sus relatos, sus pensamientos, sentimientos y conocimientos.

La búsqueda girará alrededor de aprender y entender lo no conocido y “re-observar” lo ya conocido<sup>138</sup> como si fuera la primera vez, sumergiéndome en las dinámicas del movimiento del graffiti, arte urbano o graffiti art pastuso, aprender de las diversas perspectivas de los interlocutores como sujetos sociales, con todas las problemáticas que eso trae consigo, pues el potencial de la investigación cualitativa está en “explorar lo que realmente está sucediendo en una organización o en un programa” (Taylor y Bogdan 1984, 286-287). más allá de ver si las cosas funcionan o no, se trata de abordar problemas de la vida cotidianos y examinarlos a profundidad; eso es lo que busco hacer con los interlocutores de este proyecto de tesis mediante las herramientas metodológicas que he contemplado y trabajar de la mano con ellos para crear una nueva obra, porque como dicen Taylor y Bogdan (1984): “La investigación cualitativa es un arte” (Taylor y Bogdan 1984, 23).

---

<sup>138</sup> Dada la relación previa que tengo con los interlocutores.

### **Capítulo 3. Abordaje etnográfico: la práctica y las vidas de los interlocutores desde adentro**

El tercer capítulo de este proyecto de tesis se centra en el aspecto etnográfico, es decir en el campo y todas las dinámicas que hacen parte de éste, es necesario mencionar que el trabajo de campo de este proyecto se realizó entre febrero de 2021 y junio de 2022, un periodo de tiempo marcado por tres acontecimientos históricos, cuyo contexto se abordó en el capítulo 1: la pandemia del Covid-19, el paro nacional de Colombia y la elección de Gustavo Petro como presidente de Colombia, es importante enunciarlo, pues estos acontecimientos hicieron parte del campo e influyeron en éste.

Como ya se ha realizado anteriormente, este capítulo se trabajará en tres partes: una primera parte introductoria donde se narrará brevemente el contexto de los interlocutores, describiendo sus respectivas condiciones económicas, familiares y sociales, esto con el fin de conocer a los interlocutores más allá de ser los “sujetos de la investigación”.

En la segunda parte se describirá la metodología, desde las herramientas concebidas en un inicio hasta las que finalmente fueron adaptadas y aplicadas en el campo, asimismo una reflexión a este respecto. Y finalmente en la tercera parte se abordará una descripción profunda del campo, los subtemas que surgieron al aplicar la metodología y su diálogo con la teoría, de qué manera se entrelazan con los debates antropológicos anteriormente abordados, esto conectará con el cuarto capítulo donde se abordará más a profundidad la relación de los hallazgos del campo con la teoría en sí misma.

#### **3.1 Situación etnográfica: una mirada a la realidad de los interlocutores**

Como ya se ha mencionado anteriormente, este proyecto de tesis se desarrolla con tres interlocutores pertenecientes a un colectivo de graffiti/arte urbano del municipio de Pasto; el colectivo, denominado LSD (Lesder-Skol-Doble D), se conforma en el año 2017 de manera inesperada y fortuita dada la diferencia de edades, estilos y sobre todo de trayectoria en el campo de cada uno de sus integrantes.

Curiosamente, tanto Lesder como Doble D tienen a Skol como un referente en la práctica al ser uno de los iniciadores del movimiento de graffiti en Pasto:

Skol es como el pionero de nosotros, porque es uno de los que empezó con el grupo de Subtinta Crew; en esos años de 2008 y 2009 ellos ya pintaban y uno recién empezando a pintar y ya mirarlos y mirar sus trabajos, (...) son cosas que a uno lo motivan a decir “Bueno, sigamos por este camino, sigamos por este medio, que chévere” (...) Y de ahí más adelante que ya se pudo



trabajar con Skol en unos murales, no como colectivo, sino que haciendo pintas, saliendo a pintar y recuperar espacios, se fue formando esa relación entre graffiteros de salir a pintar y de ahí se da la oportunidad de formar un colectivo con Doble D. (...) Ha sido un cambio tanto de aprendizaje como de evolución para cada uno dentro del trabajo que cada uno hace, entonces yo agradecido con ellos de aprender, de enseñar, de compartir, es algo positivo que ha dado el colectivo. (entrevista a Lesder, vía telefónica, 25 de febrero de 2021)

Y Doble D, siendo el que menos experiencia tiene y el más joven de los tres, no sólo tiene a Skol como su referente, sino también a Lesder:

Imagínese, a los dos (Skol y Lesder) los tenía como referentes, los tengo como referentes, porque son de los primeros graffiteros de Pasto y en ese tiempo yo era más joven y tener la oportunidad de camellar<sup>139</sup> con ellos y que te den pautas bien claras de cómo hacer las cosas es muy bueno porque el trabajo con el aerosol es muy dispendioso y cuando uno está solo es peor, es muy duro. (...) Entonces ahí aprendí con ellos y fue bien porque después los trabajos eran como más pulidos, se vio un avance bien grande en eso. (entrevista a Doble D, videollamada, 25 de febrero de 2021)

Es interesante también esta visión común del colectivo como un espacio de aprendizaje y evolución en la práctica, es decir, un ejercicio de doble vía donde los unos aprenden de los otros. Pero más allá de las diferencias de estilos artísticos que puedan tener, lo que los hace tan ricos, etnográficamente hablando, son sus diferenciaciones cotidianas, porque hacen parte de un mismo todo, pero a la vez son universos diferentes con visiones, opiniones y perspectivas diferentes, se unen en la práctica, pero sus contextos son distintos. En este orden de ideas se abordará el contexto de cada interlocutor desde la información obtenida mediante los relatos de vida desarrollados en el trabajo de campo:

### **3.1.1 Interlocutor 1: Lesder**

“Aunque te metas a algo por moda o por gusto ya tienes que empezar a estudiar y ver por qué te metiste a eso, qué te involucró a eso, qué es lo que te llama la atención de eso, entonces de ahí ya cambia de ser una moda o un gusto a ser ya una forma de vida, un sentir, un pensar.” (entrevista a Lesder, vía telefónica, 18 de febrero de 2021) (Foto 3.1)

---

<sup>139</sup> Expresión usada comúnmente de Colombia, Costa Rica, El Salvador y Honduras para referirse al trabajo duro. Ver <https://dle.rae.es/camellar>

### Foto 3.1 Lesder



*Fuente:* Facebook Lesder (2018)

Hijo único una familia nuclear, de situación económica modesta, vivió la mayor parte de su vida en la zona suroriental<sup>140</sup> del caso urbano de Pasto, actualmente vive en el corregimiento de Catambuco en la zona rural de Pasto con su hija y su esposa, con quien lleva 4 años de relación; completó sus estudios secundarios, pero, aunque no cuenta con formación profesional formal, se ha formado técnicamente en instituciones para el trabajo como el SENA<sup>141</sup> y labora inicialmente con un familiar en un taller de aluminios, donde aprenderá la labor para después dedicarse a lo mismo pero de forma independiente, este empleo le permite sostener económicamente a su familia y le permite también sostener, en sus comienzos, la práctica del graffiti.

Una vez su trayectoria y popularidad en el medio le permiten dedicarse profesionalmente al graffiti (el interlocutor se considera profesional en el área, tanto por experiencia como por considerar al graffiti su modo de vida.) éste ya pasó a ser una de sus entradas económicas junto al tatuaje y el rap. Inicialmente su familia no estaba de acuerdo con su dedicación al Hip Hop y al graffiti, pero cambiaron de actitud cuando estas prácticas empiezan a representar una entrada económica.

---

<sup>140</sup> Pasto, como muchas ciudades tiene una división de estratos sociales según la zona, siendo la zona sur mayormente conformada por barrios de estratos 1, 2 y 3 y la zona norte de estratos 4, 5 y 6.

<sup>141</sup> El Servicio Nacional de Aprendizaje (SENA) es un establecimiento público de Colombia que ofrece formación gratuita con programas técnicos, tecnológicos y complementarios enfocados en el desarrollo económico, tecnológico y social del país desde su fundación en 1957. Ver: <https://sena.edu.co/es-co/sena/Paginas/quienesSomos.aspx>

Mayor de 30 años, pero menor de 35, tuvo su primer acercamiento al Hip Hop alrededor del año 2003, inició con el breakdance, al formar parte de la agrupación Surcallecrow<sup>142</sup> con quienes se dedicó al breakdance alrededor de 5 años para simultáneamente iniciar en el rap con Los del Área<sup>143</sup> e incursionar en el graffiti alrededor del año 2009, participa en la primera edición del festival Aerosur (ya mencionado en el capítulo 1) donde ganó en la categoría Novatos y conoció a Skol. No tiene formación artística formal, su aprendizaje en la práctica del graffiti ha sido empírico y de mucho estudio personal, aunque no tiene un estilo predominante sobresale en diseño de personajes, caricatura y 3D.

El graffiti le permite incursionar en la enseñanza, siendo tallerista en el campo en diversos estamentos; en la segunda edición del festival Aerosur (2013) ganó el segundo lugar de la categoría expertos. Al terminar su ciclo con Los del Área en 2016 comienza a dedicarse más profesionalmente al graffiti.

Considera al rap y al graffiti su conexión con otras personas, en el rap sus canciones nacen de sus experiencias y en el graffiti sus muros le permiten crear conexiones con el otro, son medios para llegar a la gente:

Todas las canciones que he hecho han sido experiencias de lo que yo he vivido, (...) tanto así que nos ha llevado a marcar ese punto cuando uno canta una letra y la gente empieza a llorar porque se siente identificado. O cuando uno empieza a pintar, ahí es donde uno dice que se está haciendo algo por las personas, se está haciendo algo y las personas lo están viendo, no tanto físicamente sino más allá como psicológicamente, espiritualmente (entrevista a Lesder, vía telefónica, 18 de febrero de 2021)

Desde el año 2020 empieza a desempeñarse también en tatuaje, se mantiene activo en los campos del graffiti, el tatuaje y la producción musical en el rap.

### **3.1.2 Interlocutor 2: Skol**

Toda mi vida siempre fui muy tímido, retraído, aburrido, introspectivo, poco comunicativo, bueno, todas las cosas que te llevan a una personalidad con la cual no tienes amigos, (...) pero cuando conocí el graffiti la cosa cambió totalmente porque yo conocí el graffiti y conocí el mundo del rap, entonces para mí se abrió una ciudad entera ante mis ojos. (...) Por primera vez me sentí aceptado, por primera vez sentí que era bueno para algo, que la gente me podía admirar por algo, (...) tengo resto de amigos, resto de gente que me conoce, empecé a viajar por

---

<sup>142</sup> Agrupación de Hip Hop de Pasto que nace alrededor del año 2006. Que tendría sus inicios como Tunda Barahunda. Ver <https://es.scribd.com/document/247186606/Asi-Comenzo-Sur-Calle-Crew-1>

<sup>143</sup> Agrupación de Rap de Pasto. Ver <https://www.facebook.com/galerianrecords/posts/953361134747771>

el graffiti, empecé a conocer gente por el graffiti, empecé a tener clientes por el graffiti, he tenido novias por el graffiti, he tenido problemas por el graffiti, he estado encarcelado por el graffiti, he pasado los peores sustos de mi vida por el graffiti (...) y todo lo conseguí gracias al graffiti (entrevista a Skol, videollamada, 31 de marzo de 2021) (Foto 3.2).

### Foto 3.2 Skol



*Fuente:* Facebook Skol (2018)

Hijo único de padres separados, de nivel de vida ligeramente más alto que el de Lesder y Doble D, ha vivido toda su vida en la zona norte del casco urbano del municipio de Pasto. Su núcleo familiar materno tiene ciertas tensiones debido a preferencias religiosas. Tiene una relación muy cercana y estrecha con su madre,<sup>144</sup> a quien considera el pilar y apoyo para su vida. Es el único hombre de su casa, vive con su abuela y su tía. Su relación con su padre fue distante desde la separación con la madre, pero, en propias palabras del interlocutor: “no sé si es el destino o no sé cómo llamarlo, pero creo que de alguna manera el graffiti influyó en mi relación con mi papá” (entrevista a Skol, videollamada, 17 de febrero de 2021). A partir de una anécdota con el graffiti donde Skol se reencuentra con su padre que se encontraba iniciando sus labores en una entidad del estado<sup>145</sup>, su relación mejoró muchísimo y comienzan también las relaciones de nuestro interlocutor con lo institucional.

Soltero, mayor de 35 años, pero menor de 40, aunque siempre tuvo inclinación por lo creativo y artístico cuenta con formación profesional formal en ingeniería de sistemas, pero no la ejerce desde hace años. Conoció el graffiti cuando ya había iniciado su carrera, de lo contrario, afirma que habría estudiado diseño gráfico. Si bien empezó su camino laboral trabajando en el área de la ingeniería, el no tener acceso a formación continua le hizo perder oportunidades laborales, y

---

<sup>144</sup> Quien lamentablemente falleció en el mes de mayo de 2022.

<sup>145</sup> Dirección Administrativa de Juventud, donde labora hasta la actualidad.

es el graffiti el que surge como una posibilidad laboral en medio de la crisis. A la fecha lleva alrededor de 5 años sosteniéndose económicamente de la práctica del graffiti.<sup>146</sup>

Su mejor amigo, a quien conoció en preescolar, fue una figura muy importante en su vida, pues fue quien lo motivó a conocer el mundo del Hip Hop, donde conoció el rap y el graffiti, asimismo una lesión sufrida en la práctica de deportes extremos, a lo que se dedicaba antes de conocer el graffiti, lo llevó a explorar nuevos escenarios donde tuvo su primer acercamiento al Hip Hop.

En 2004 al conocer el graffiti se da cuenta que es lo que quiere seguir haciendo "hasta que le salgan canas" (entrevista a Skol, videollamada, 17 de febrero de 2021), desde entonces no se ha apartado de la escena, ha participado en diversos concursos y festivales nacionales e internacionales tanto de graffiti como de caligrafía, en lo que se ha especializado a medida que pasa el tiempo, se considera a sí mismo un "escritor de graffiti" más que un graffitero o un artista. Se mantiene activo en graffiti, caligrafía y actualmente se encuentra desarrollando una línea de mercancía.

### **3.1.3 Interlocutor 3: Doble D**

"Desde que inicié siempre fui suave con las cosas, quería que todo me lo dé el graffiti, hasta que me lo dé el graffiti entonces voy a tener las cosas, esa era también mi premisa, si yo quise meterme en esto, esto me tiene que dar las cosas." (entrevista a Doble D, videollamada, 17 de febrero de 2021) (Foto 3.3)

#### **Foto 3.3 Doble D**



*Fuente:* Facebook Doble D (2022)

---

<sup>146</sup> Que abarca murales, talleres y mercancía.

Reside en la casa de su familia donde vive con sus padres, hermanas y abuela, de situación económica modesta, sus padres trabajan la tierra, ha vivido toda su vida en el corregimiento de Catambuco, ubicado en la zona rural del municipio de Pasto. Al igual que en el caso de Lesder, su familia no estaba de acuerdo con su inclinación hacia el Hip Hop y el breakdance, tampoco por su elección de carrera por considerarla una profesión que “no daba recursos”.

Es el único en el colectivo con formación académica en artes visuales,<sup>147</sup> fue por el graffiti que decidió estudiar y dedicarse al arte. Se sostiene económicamente de la práctica artística, pero no se limita al graffiti, se podría decir que es el más versátil en cuanto a la variedad de prácticas que ejerce, se dedica al diseño, al tatuaje<sup>148</sup> y ha incursionado en el carnaval.<sup>149</sup> No se encasilla en ninguna técnica o estilo, considera al encasillamiento una limitación, prefiere ser interdisciplinar.

No considera que su práctica se vea atada sentimental o emocionalmente a nada más que a sí mismo, para él su convicción es todo el apoyo que necesita. No considera necesario que su familia o su pareja lo apoyen, pero le agrada cuando recibe el apoyo, sin embargo, no necesita la aprobación de sus allegados, no le interesa la aprobación, lo que le interesa es que los demás conozcan el arte y se sientan interesados por eso.

Mayor de 25 años y menor de 30, el más joven de los tres, su acercamiento al graffiti surge desde el Hip Hop, específicamente desde el breakdance. Realiza su primer mural en grado once de educación media,<sup>150</sup> esa experiencia lo hace interesarse más en el graffiti, el arte y la enseñanza. Su vocación, más allá de dedicarse al arte, tiene una connotación pedagógica, tiene un gran interés en transmitir su conocimiento a otros, le gusta enseñar.

Su primera experiencia en graffiti fue en la segunda versión del festival Aerosur en 2013. Esta primera experiencia le resulta un "choque de realidad" que lo hace querer pulir más su técnica. No vuelve a pintar hasta 2015. Considera obsoleto el concepto de que el graffiti sean sólo letras, para él, el graffiti que se practica en Pasto es “el resultado de un mestizaje” (entrevista a Doble D, videollamada, 17 de febrero de 2021), tomar algo de otro lado sin desligarse del lugar donde se encuentra.

---

<sup>147</sup> Licenciado en Artes Visuales de la Universidad de Nariño, promoción del 2017.

<sup>148</sup> Práctica en la que incursionará, al igual que Lesder, desde el año 2020, debido al confinamiento provocado por la pandemia.

<sup>149</sup> Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, el interlocutor ha realizado disfraces individuales en varias ediciones del carnaval. Ver <https://steemit.com/spanish/@marpa/disfraz-individual-carnaval-negros-y-blancos>

<sup>150</sup> “La Educación Media está conformada por los grados décimo y once. Su propósito fundamental es preparar al educando para acceder a la Educación Superior, o la Educación para el Trabajo y el Desarrollo Humano. (Art. 27 Ley 115/199).” Comprende la edad entre los 16 y los 17 años.

Lleva más de 5 años en la escena y se mantiene activo en graffiti, en muralismo, en carnaval y en tatuaje.

Mediante esta diversidad de aspectos de las trayectorias, formaciones, condiciones económicas y sociales de los interlocutores, se busca complementar las visiones teóricas enunciadas en el capítulo anterior, esto se hará en la tercera parte de este capítulo donde se profundizará en el trabajo de campo y lo que trajo consigo.

### **3.2 Metodología de la adaptación: el relato de vida visual**

Esta segunda parte de este capítulo busca profundizar en las herramientas metodológicas desde las que se abordó el trabajo de campo, pero más allá de eso, cómo se concibieron en el papel y cómo se aplicaron finalmente en la realidad, esto, como ya se había mencionado, teniendo en cuenta la fuerte coyuntura de la pandemia del Covid-19 que al limitar completamente el contacto humano implica un reto investigativo al tener que replantear las herramientas metodológicas pensadas en un escenario pre-pandemia y adaptarlas a un nuevo escenario pandémico.

El trabajo de campo de este proyecto de tesis se había planteado inicialmente desde tres herramientas metodológicas: el relato de vida, la entrevista paseada y en medio de ambas la observación participante. Las tres herramientas se complementan y coexisten, los relatos de vida no son posibles sin la observación participante y la entrevista permite abordar la obra y trabajar más a profundidad los temas que sean pertinentes conforme avance la investigación.

#### **3.2.1 Adaptación a la virtualidad: del relato de vida convencional al relato de vida virtual**

El relato de vida es una herramienta metodológica-etnográfica que:

Permite a los investigadores sociales situarse en ese punto crucial de convergencia entre: 1. El testimonio subjetivo de un individuo a la luz de su trayectoria vital, de sus experiencias, de su visión particular, y 2. La plasmación de una vida que es el reflejo de una época, de unas normas sociales y de unos valores esencialmente compartidos con la comunidad de la que el sujeto forma parte (Pujadas 1992, 45).

De ahí que lo haya elegido como uno de los dos pilares de la metodología de este proyecto, pues lo que busca esta tesis, palabras más palabras menos, es entender una práctica desde adentro y entender a los actores que la practican, pero a la vez se busca una visión de “afuera”, es decir entender como se ve la práctica desde quienes no la practican, y de qué manera estas visiones pueden o no estar relacionadas entre sí o, de lo contrario, chocar entre sí.

En este caso concreto, no se trata solamente de querer conocer y entender la práctica del graffiti/arte urbano desde sus practicantes sino de entenderlos y conocerlos a ellos como individuos, más allá de sus roles como graffiteros/artistas urbanos, conocer sus diversas facetas y explorar el camino que han recorrido para llegar hasta donde están.

Esta herramienta se había pensado como un proceso periódico que se buscaba realizar con los interlocutores de manera individual e inmersiva, es decir, se buscaba habitar el mismo espacio<sup>151</sup> con cada uno y que cada uno relatara su vida desde su cotidianidad, esto con el fin de observar los elementos que han influido en su modo de ser y vivir, y a la vez cómo la práctica ha provocado una transformación en sus vidas y qué tipo de transformación es la que ha provocado.

El relato biográfico constituye el tipo de material más valioso para conocer y evaluar el impacto de las transformaciones, su orden y su importancia en la vida cotidiana, no sólo del individuo, sino de su grupo primario y del entorno social inmediato (Pujadas 1992, 45).

Sin embargo, las condiciones del momento en el que daría inicio el trabajo de campo haría imposible desarrollar un relato de vida convencional o presencial, si bien la inmersión y hacer parte de sus realidades al habitar sus espacios cotidianos era parte de esa forma de conocer y entender a los interlocutores, esto tendría que trasladarse al único medio viable en un momento coyuntural del mundo donde el contacto humano y social se limitó a un punto tal que no era posible salir de casa: la virtualidad.

El confinamiento trajo consigo una cantidad de nuevas formas de comunicación y relaciones sociales mediadas en su gran mayoría por el internet, fue esta la forma de adaptación que encontré en medio de la crisis para poder desarrollar un trabajo de campo que me permitiera avanzar con el proceso de mi proyecto de tesis: trasladar el trabajo de campo completamente al mundo virtual.

Esta etnografía virtual multisituada surge en ese momento como una transformación, donde se transforma y se es transformado:

La etnografía virtual (Hine, 2000) permite un estudio detallado de las relaciones en línea, de modo que Internet no es sólo un medio de comunicación, sino también un artefacto cotidiano en la vida de las personas y un lugar de encuentro que permite la formación de comunidades, de grupos más o menos estables y, en definitiva, la emergencia de una nueva forma de sociabilidad (Ardévol, Bertrán, Callen y Pérez 2003, 73).

---

<sup>151</sup> Ya sea su casa, su lugar de estudio o trabajo y por supuesto la calle.



Así, el relato de vida se transformó en un relato de vida virtual, que se realizó de manera periódica e individual con los tres interlocutores en sesiones de una hora promedio de duración, mediante videoconferencias sincrónicas y en el caso de uno de los interlocutores que no contaba con acceso a internet se dio mediante llamadas telefónicas comunes.

La herramienta adaptada dejaba ver la diversidad de sus formas de ser, de sus contextos y también del nivel de confianza en la relación conmigo. Ejemplo claro de esto se evidencia durante la aplicación de la herramienta: Skol se mostró siempre dispuesto a hacer su relato, siempre con la cámara encendida, en un ambiente y contexto silencioso y calmado, sólo interrumpido de vez en cuando por alguno de sus gatos, lo que derivó en sesiones mucho más largas, siendo la sesión más corta de un total de 51 minutos, mientras la sesión más larga estuvo cerca de las 2 horas, lo que dio como resultado casi 80 páginas de transcripción; Doble D por su parte también lo hizo por videoconferencia pero casi siempre con la cámara apagada, con un ambiente menos calmado que el de Skol, pero sin interrupciones, de vez en cuando con algunas caídas de la red de internet, pero también con mucha disposición a narrar su historia, la sesión más corta fue de 52 minutos y la más larga de 1 hora y 29 minutos; y con Lesder, dado su horario laboral más estricto que el de los demás, se realizaban las sesiones por las noches, vía telefónica por la falta de internet y en medio de un contexto familiar que en ocasiones provocaba que las sesiones fueran intermitentes, de su parte también había mucha disposición pero por momentos las condiciones no eran las mejores, la sesión más corta fue del alrededor de 39 minutos de duración, mientras la más larga rondó los 58 minutos, él fue el más reservado de los tres interlocutores en el trabajo de campo y a la vez el que tenía las respuestas más concisas, pero como decía, se trata de personalidades y de lo diversos que ellos son.

Si bien esto pudo restarle mucho a la experiencia del campo al no ser presencial y darse de manera remota, resultó en una experiencia rica etnográficamente hablando, porque curiosamente, el mismo contexto de aislamiento y pandemia dejó entrever aspectos de los interlocutores que no conocía y aunque el confinamiento y la virtualidad limitaron, a la vez tuvieron un potencial de cierta manera liberador, pues la distancia, la pantalla, el teléfono y la cámara proporcionaron una pequeña “protección” que permitió a los interlocutores abrirse más de lo que se habían abierto antes, hablar de sus vidas, sus inicios, sus problemas, sus temores, sus familias, sus relaciones, sus proyecciones, sus críticas a la estatalidad y a la escena misma. Algo que probablemente la presencialidad<sup>152</sup> no habría permitido.

---

<sup>152</sup> Y probablemente mi relación previa con los interlocutores y los roles (Institución y ciudadanía) que cumplíamos antes de la investigación.

De igual manera, que los espacios no fueran rígidos y formales permitió que los interlocutores no estuvieran predispuestos y fueran más auténticos, esto daría cierta veracidad<sup>153</sup> a la información obtenida dada la espontaneidad<sup>154</sup> con la que se desarrollaba el relato. Conforme avanzaba el trabajo de campo en lugar de tornarse represivo comenzó a ser agradable e incluso un poco terapéutico; pequeños escapes de la realidad que estábamos viviendo en medio de una crisis mundial.

### **3.2.2 Adaptación a la virtualidad: de la entrevista paseada a la foto-elicitación virtual**

Complementario a los relatos de vida se había planteado inicialmente hacer uso de la entrevista como herramienta metodológica que buscaba explorar otro aspecto importante de los interlocutores: su obra.

Mediante esta herramienta se buscaba ahondar en sus piezas y lo que se desprende de ellas, esto a su vez permitiría obtener otro punto de vista de las realidades de los interlocutores y profundizar en algunas tensiones que se esperaba surjan de la dinámica de los relatos de vida. Se tenía planteado que los espacios de entrevista no fueran formales, al contrario, que se dieran en un contexto urbano y mediante la práctica del caminar, donde los artistas nos llevarían a recorrer sus obras en la ciudad.

El andar se ha convertido en el instrumento estético y científico con que poder reconstruir el mapa del devenir de las transformaciones en curso, una acción cognitiva capaz de acoger incluso todas aquellas amnesias urbanas que borramos inconscientemente de nuestros mapas mentales porque no las reconocemos como ciudad (Careri 2018, 151).

Esta importancia del caminar/andar/pasear yacía en evocar no sólo lo técnico sino lo anecdótico, más allá de dilucidar la obra desde sus aspectos de ejecución y creación, era para mí importante explorar las vivencias alrededor de ella, porque esas experiencias marcaron el camino que los ha llevado a donde están actualmente. Un ejemplo claro es Skol, quien me comentó de una pieza en formato itinerante elaborada en la Plaza de Nariño en el año 2011 que realizó en su etapa intermedia o de transición.<sup>155</sup> (Foto 3.4)

---

<sup>153</sup> El autor Juan José Pujadas menciona entre las muchas particularidades del método biográfico (elaboración de historias y relatos de vida) que “el carácter espontáneo con el que se obtienen las informaciones les dan un mayor valor de veracidad” (Pujadas 2002, 67), si bien lo que se buscaba en esta investigación no era una verdad absoluta sino una visión, la espontaneidad fue un factor importante tanto en los relatos de vida como en la foto-elicitación, más allá del aspecto investigativo en el aspecto social y de confianza.

<sup>154</sup> Espontaneidad en cuanto a que no tenía un libreto a seguir, el relato iba al ritmo del interlocutor, con guías de cronología y ciertas temáticas o categorías específicas, pero sin limitar o forzar al interlocutor de ninguna manera.

<sup>155</sup> Se establecieron etapas en el recorrido artístico para abordar más eficientemente las obras, esto se profundizará más adelante.

### Foto 3.4 Pieza itinerante 2011



*Fuente:* Foto-elicitación Skol (2011)

Este fue el que marcó todo porque este fue el que me enseñó a hacer caligrafía. Este fue como darme cuenta que pintaba muy mal, que las letras quedaron muy feas, están todas chuecas, hay unas más grandes que otras, hay unas que no tienen espacios, (...) fue como que la transición, no por lo bonito sino por lo que significó más que todo. (entrevista a Skol, videollamada, 27 de abril de 2021)

Aunque el resultado fuera insatisfactorio, tuvo una gran importancia para el interlocutor por lo que significó para su recorrido como escritor de graffiti, no tiene un significado necesariamente artístico, pero marcó el inicio de una nueva etapa en el camino del interlocutor.

Esta “entrevista paseada” se había contemplado en espacios individuales con cada interlocutor, pero también en espacios grupales teniendo en cuenta los trabajos colectivos que han realizado.

Pero, al igual que con el relato de vida, la entrevista paseada resultó imposible de hacer en medio de una pandemia, por lo que se vio forzada a adaptarse a otra herramienta que permitiera llevar a cabo las sesiones de forma remota, en este caso la herramienta usada fue la foto-elicitación virtual, que al igual que con el relato de vida se realizó en sesiones de videoconferencias sincrónicas y llamadas telefónicas.

Para llevar a cabo la foto-elicitación se tuvieron en cuenta los siguientes aspectos:

- Establecer el tiempo total (en años) de trayectoria en la escena de cada interlocutor.
- Revisar previamente el material fotográfico. (Ya sea de manera individual o con mi acompañamiento. Eso fue a elección de cada interlocutor.)

- Categorizar el material en tres etapas (definidas por los propios interlocutores), dentro de la trayectoria: Etapa inicial, etapa intermedia o de transición, y etapa profesional.
- Elegir un mínimo de 2 fotografías por etapa.

Así, para Skol, el más experimentado de los tres interlocutores, su etapa inicial sería del año 2004 al año 2009, su etapa intermedia sería del 2011 al 2014 y su etapa profesional del 2015 hasta la actualidad; de igual manera para Lesder, quien le sigue en tiempo de experiencia. Su etapa inicial sería del 2009 al 2012, su etapa intermedia del 2013 al 2016 y su etapa profesional del 2017 hasta la actualidad; y finalmente para Doble D, el más joven, su etapa inicial sería desde el 2013 hasta el 2016, su etapa intermedia del 2017 al 2018 y su etapa profesional desde el 2019 hasta la actualidad.

Esto también puso en evidencia las diferencias de carácter y personalidad entre interlocutores, mientras Doble D me envió vía correo electrónico un total de 6 fotografías, siendo 2 fotografías por etapa organizadas numéricamente y acompañadas de un texto donde explicaba brevemente por qué había elegido cada una de ellas, Lesder me envió vía Facebook algunas de su etapa inicial y me pidió que revise su dossier para elegir las restantes, resultando en un total de 16 fotografías; y Skol realizó conmigo una sesión sincrónica previa de una hora de duración exclusivamente para revisión de material para posteriormente enviarme, también vía correo electrónico, un paquete de fotografías clasificadas en carpetas de cada etapa que no sólo incluirían obras sino imágenes de anécdotas y personas que hicieron parte de esa etapa, ese momento y esas obras, siendo en total 67 fotografías.<sup>156</sup>

Evidentemente, la imposibilidad de realizar la entrevista paseada de manera presencial y adaptarla a la foto-elicitación transformó completamente la experiencia, porque si bien se intentó realizar un “recorrido”, tanto en lo geográfico como en lo cronológico, no era lo mismo; sin embargo, aunque no se pudiera “pasear” físicamente, de cierta manera se lo hizo, al evocar la ubicación de las piezas se resignificó estos lugares, tanto para los interlocutores al desarrollar un ejercicio de memoria<sup>157</sup> como para mí como investigadora pues, aunque conocía mucho de la obra de los tres interlocutores, no conocía sus orígenes y varias de las piezas las conocía sin saber que eran ellos sus autores, de ahí la resignificación de los espacios y del concepto con el que fue concebida la herramienta, que busca abordar el aspecto artístico y práctico, el quehacer y el hacer.

---

<sup>156</sup> Sólo las fotografías de obras se abordaron a profundidad en la foto-elicitación, las otras fotografías servirían para dar contexto al relato. Se examinaron en total 57 fotografías.

<sup>157</sup> Para los tres el recordar les resultó algo entrañable, casi nostálgico.

### **3.2.3 Reflexiones metodológicas.**

El contexto de pandemia provocó que mi relación con los interlocutores se estrechara y cambiara. Las sesiones dejaron de ser espacios meramente investigativos y trascendieron a ser espacios sociales, porque, aunque se dieran de forma virtual y remota, fueron espacios compartidos, en los que tanto interlocutor como investigador convergían en un mismo momento y espacio, “estábamos ahí” en la lógica de Clifford Geertz (1988), quien aseguraba que:

La habilidad de los antropólogos para hacernos tomar en serio lo que dicen tiene menos que ver con su aspecto factual o su aire de elegancia conceptual, que con su capacidad para convencernos de que lo que dicen es resultado de haber podido penetrar (o, si se prefiere, haber sido penetrados por) otra forma de vida, de haber, de uno u otro modo, realmente «estado allí» (Geertz 1988, 14).

### **3.3 Trabajo de campo en medio de la crisis: la configuración de un reto investigativo.**

Los años en los que este proyecto empezó a gestarse y tomó forma fueron años caóticos en muchos sentidos y de muchas maneras, tanto por la pandemia del Covid-19 que inició en marzo de 2020 y comienza a bajar de intensidad a finales de 2021 debido al proceso de vacunación; como por el paro nacional que se desarrolló en Colombia a partir del mes de abril de 2021 y que también trastocó el trabajo de campo, rompiendo durante meses la comunicación con los interlocutores dada la situación precaria y violenta que se vivió en ese momento.

Sin embargo, esto fue también un factor provocador de nuevas dinámicas, de nuevas miradas y nuevas formas de asumir la realidad política y social de Colombia.

Esta tercera parte del capítulo describe más a fondo estos dos aspectos antes mencionados, cómo los interlocutores vivieron la pandemia y el paro nacional y cómo afectó sus vidas. De aquí se desprenden los subtemas de la investigación que se entrelazan con los debates teóricos para responder las preguntas y objetivos de la investigación, estos subtemas se enuncian en torno a tres términos clave: Identidad, prejuicio y legado.

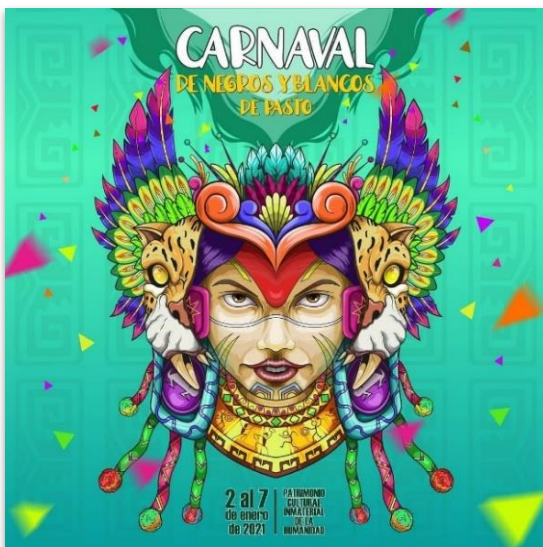
#### **3.3.1 Pandemia.**

Como ya se describió en el capítulo 1, la coyuntura de la pandemia del Covid-19 tuvo serias consecuencias en todos los ámbitos de la sociedad y para los interlocutores significó ciertos cambios en sus formas de ver y vivir sus vidas, asimismo implicó pérdidas en diversos sentidos, pero a la vez oportunidades como en el caso de Doble D, que durante el

confinamiento retomó prácticas que había dejado de lado y buscó aprender cosas nuevas, como la ilustración digital (Foto 3.5).

Pues creo que un principio fue muy caótico ¿No? Porque se vinieron abajo muchos proyectos, se vino abajo la misma organización de la Mesa, como que se hizo a un lado todo, pero creo que fue el tiempo para empezar nuevas cosas, tratar de volver al lienzo, yo estaba muy metido en los muros, pero dejaba los lienzos de lado, eso fue un poco como lo bueno del 2020, que se pudo volver. (...) Además de tratar de seguir aprendiendo lo digital, que fue uno de los mayores logros creo, porque lo digital lo había trabajado muy poco y después me dediqué a hacer un curso y ya con el curso traté de innovar y fue un logro bueno, porque, por ejemplo, pude realizar lo del afiche del carnaval<sup>158</sup> con otro compañero (...) y del resto creo que fue como cosas pequeñas, tratar de sobrevivir de los ahorros porque como buen artista independiente se debe tener un ahorro, sino grave, (...) pero creo que sí fue un poco difícil el trabajo, además de acoplarse a otras cosas y a la virtualidad. (entrevista a Doble D, videollamada, 1 de abril de 2021)

**Foto 3.5 Afiche del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto 2021**



*Fuente:* Facebook Doble D (2020)

Para Lesder la pandemia fue un duro golpe en lo laboral y económico, pero aun así también dedicó el tiempo a aprender cosas nuevas, como el tatuaje (Foto 3.6) y pulir algunas otras cosas como la presentación de proyectos, lo cual más adelante le permitió acceder a recursos estatales para su propuesta “Graffiti 4 elementos” que desarrolló en el año 2021.

---

<sup>158</sup> Carnaval de Negros y Blancos de Pasto. Se realiza un concurso cada año para elegir el diseño del afiche publicitario, en 2021 Doble D y un compañero ganaron la convocatoria.

No pues, fue duro, porque no se pudo hacer nada en la pandemia, no trabajé. En la pandemia evolucioné con lo del tatuaje, encerrado en la casa haciendo sólo tatuaje, ahí estuve ese tiempo practicándole a lo del *tattoo*, ahora estoy como tratando de ver como presentar las propuestas de graffiti. Pues hice un curso con un chico de graffiti del Sena en Medellín y miré unas cositas en las que uno falla al momento de presentar una propuesta, al momento de pedir un mural, eso no es simplemente ir con sus latas y decir “Hey señora yo quiero pintar aquí en su casa ¿Me da permiso?” o como acercarse a la administración y decir “Quisiera pintar este mural acá, necesito estos materiales ¿Me los dan?” entonces me explicaron que esas maneras de cómo llegar a cierto tipo de personas. (entrevista a Lesder, vía telefónica, 18 de marzo de 2021)

### Foto 3.6 Tatuaje elaborado por Lesder 2020



*Fuente:* Facebook Lesder (2020)

Para Skol implicó una reducción en la cantidad de trabajo y a la vez un gran cambio en el modo de trabajar, pues considera que la pandemia, y todas sus implicaciones, entorpecen mucho la práctica, para él las medidas de bioseguridad y el distanciamiento social hicieron que el trabajo se tornara más pesado y estresante. (Foto 3.7)

Sí hubo trabajos, no al ritmo que siempre tenemos, pero sí hubo trabajo, no fue un año tan malo, no fue el mejor año, pero fue un año bueno. Pero trabajar así en pandemia fue diferente porque, por ejemplo, cuando trabajamos con institución, sí era jodido, porque ahí sí teníamos que cumplir los estrictos protocolos de seguridad, te retirabas un rato el tapabocas y ya te caía la inspectora de seguridad a decirte que te pongas el tapabocas, cada media hora nos interrumpían el trabajo para lavarnos las manos, asearnos los pies, tenías que entrar con cierto tipo de botas, no podías usar gorra, tenías que usar un casco, tenías que estar desinfectando el casco cada media hora

también, tenías que estar llenando unos formatos, todo era un complot. (...) Entonces cuando pintas graffiti ahora tienes que procurar tocar menos superficies, por ejemplo, los andamios es como que sólo con los guantes. Yo no sé, todo es más complejo ahora. (entrevista a Skol, videollamada, 31 de marzo de 2021)

### Foto 3.7 Círculo caligráfico realizado por Skol en 2020



Fuente: Foto-elicitación Skol (2020)

Además, algo en lo que Skol y Doble D concuerdan, es que la pandemia junto al cambio de administración municipal, que se dio también en 2020, afectó mucho el proceso de la Mesa de Arte Mural Pasto.

Ahorita lo que yo creo que más ha matado el proceso es la pandemia, o sea que sí existen esos roces,<sup>159</sup> pero creo que los roces son manejables, ahorita lo que más nos ha distanciado ha sido la pandemia y el cambio de administración hace que no se tenga un acercamiento mejor hacia las entidades. (entrevista a Doble D, videollamada, 3 de marzo de 2021)

Empezamos el 2020 y como que bueno listo, empezamos a hacer el proceso para la Mesa, hagamos una reunión, no, no se puede, es que no estoy, es que me fui de viaje y bla, bla, bla y así llegamos como hasta marzo que fue que ya nos encerraron y ahí sí ya adiós Mesa, adiós Mesa porque pues ya no se pudo volver a hacer nada, aparte de que empezó administración nueva, empezó con otra gente que, pues la verdad, paila.<sup>160</sup> (...) Y como en Juventud los rubros para arte, cultura y para todo se congelaron, Juventud no contrató a nadie, Juventud quedó para exclusivamente lo básico, (...) porque no había plata, no habían recursos de nada, la orden de presidencia fue congelar recursos y dejar todo para la pandemia, entonces a nosotros nos dijeron

<sup>159</sup> Tensiones y roces personales que se dan ocasionalmente en la dinámica de la Mesa.

<sup>160</sup> Expresión común entre los jóvenes colombianos que denota malestar o inconformismo. Ver: <https://diccionariocolombia.com/significado/Paila>



que querían apoyarnos pero paila, no había cómo, ni modo, pues obviamente entendimos y nos quedamos ahí. (entrevista a Skol, videollamada, 10 de marzo de 2021)

El proceso de la Mesa de Arte Mural Pasto se reactiva oficialmente a finales del año 2020 mediante un proceso pedagógico apoyado por la Dirección Administrativa de Juventud de la Alcaldía de Pasto que consistió en un ciclo de talleres de 4 temáticas diferentes con 4 artistas diferentes: En realismo fue Doble D el tallerista, en graffiti fue Lesder el tallerista, en el aspecto conceptual fue Issmo y en caligrafía Skol. (Foto 3.8)

### Foto 3.8 Publicidad del ciclo de talleres de Arte Urbano



Fuente: Facebook Dirección de Juventud (2020)

### 3.3.2 Paro Nacional de Colombia.

En Pasto, como en muchas ciudades de Colombia, la situación era muy precaria durante el Paro Nacional del año 2021; las multitudinarias marchas derivaron en un pico enorme de Covid-19, pues apenas había iniciado el plan de vacunación nacional y en medio de un estallido social las medidas de bioseguridad quedaban de lado, el cierre de las vías de acceso a la ciudad implicó una escasez de muchos productos y servicios, lo que aumentó exorbitantemente el costo de vida. Aquí surgieron dos caras de la crisis: una que es muy común en los escenarios de dificultad, el incremento casi descarado de los costos de todo, desde los huevos que empezaron a costar casi 3 veces más de lo normal y casi todos los productos de la canasta familiar, esto además de la escasez de gasolina, la ausencia de transporte público y el aumento de delincuencia común,<sup>161</sup> la policía dejó de percibirse como una entidad protectora y se volvió lo

<sup>161</sup> Independientemente de la delincuencia en las movilizaciones, la sensación de inseguridad se expandió por toda la ciudad.

contrario, algo que provocaba temor, volvimos a estar confinados, ya no sólo por la pandemia sino por el miedo.

Y la otra cara que surgió sería la de la solidaridad comunitaria, ejemplo de esta fueron los mercados campesinos<sup>162</sup> que se daban a diario en distintos puntos de la ciudad y que fue la alternativa de los campesinos para no perder sus productos y subsistir en medio de la crisis; también los aguapanelazos<sup>163</sup> y los sancochos comunitarios, espacios realizados por jóvenes en plazas y parques donde la gente podía acercarse a hacer donaciones, a comer o beber y que serían también espacios de discusión donde se hablaba del paro y las razones de las marchas, como por ejemplo en la plaza del corregimiento de Catambuco donde se hicieron muchos foros en el parque:

“Se empezaron a generar como un poco más de reuniones como en el parque para que la gente esté más enterada de las cuestiones del paro, porque se estaba haciendo. (...) Colocaban sonido, se hablaba del paro, sobre qué es lo que se quería hacer y tales.” (entrevista a Doble D, videollamada, 5 de agosto de 2021)

Y otra expresión que fue comunitaria y a la vez contestataria y que ganó mucha fuerza y relevancia fue la manifestación artística, que fue una mezcla de diversas expresiones culturales y artísticas como la música, la danza y el arte, siendo el movimiento de graffiti y arte urbano el que más destacó en este campo,<sup>164</sup> al punto de contemplarse académicamente “como resultado de una construcción social y cultural que tiene un poder político sustancial en el contexto de la protesta social ya que fortalece la memoria histórica y la memoria colectiva, y reivindica las justas luchas populares” (Ariza y Caballero 2022, 99). La protesta no sólo se tomó las calles sino también los muros (Foto 3.9), ganando protagonismo en medio de la coyuntura nacional y del que, por supuesto, los tres interlocutores de este proyecto de tesis hicieron parte, cada uno desde su propia realidad y contexto.

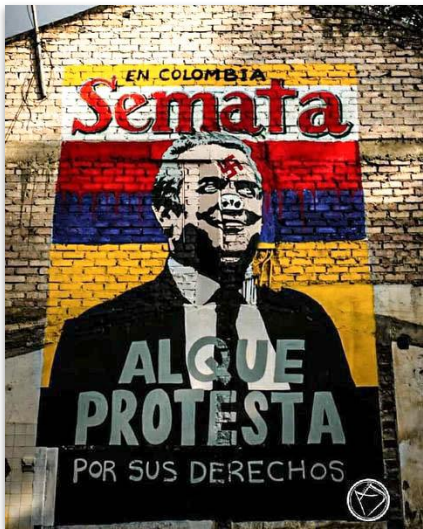
---

<sup>162</sup> Una gran ventaja que tuvo Pasto es que al ser mayormente rural tiene gran producción agrícola, industria lechera, entre otros.

<sup>163</sup> Iniciativas comunitarias de elaborar la tradicional “aguapanela” en espacios públicos y ofrecerla a las personas.

<sup>164</sup> “¿De qué nos hablan las calles? Breve reflexión sobre el graffiti en el paro nacional colombiano.” Grasin, 11 de junio de 2021, <https://grasin.medium.com/de-qu%C3%A9-nos-hablan-las-calles-breve-reflexi%C3%B3n-sobre-el-graffiti-en-el-paro-nacional-colombiano-df36e1411536>

**Foto 3.9 Graffiti Muros Vivos Crew. Santander de Quilichao, Cauca, Colombia**



*Fuente:* Facebook Bogotá Graffiti (2021)

Tan diversos como son sus contextos, estilos y experiencias fueron sus vivencias del paro, los tres interlocutores vivieron el paro desde tres distintas perspectivas e intensidades, siendo Doble D quien lo vivió en mayor intensidad, participó en más marchas y acompañó más iniciativas colectivas muralistas, para él se volvió casi una rutina salir a marchar y su vida dio un vuelco:

Los días de marcha sí era todo el día pues, así era. Yo creo que así fue como el primer mes, hasta el segundo creo. Lo que pasa es que también hubo muchas cosas, mucha gente como que se contagió y toda esa vaina y eso siempre como que disminuyó un poco, porque en Pasto se acrecentó<sup>165</sup>, (...) en mi caso se me fue todo al piso, porque no había habido un buen desarrollo del trabajo. (entrevista a Doble D, videollamada, 5 de agosto de 2021)

Aun así, Doble D fue uno de los que iniciaría “las pintas” en las zonas rurales, pues fue en el corregimiento de Catambuco donde inició una ola fuerte de murales de gran formato, uno de los que más llamó la atención local y nacional fue el realizado en plena vía Panamericana y donde Doble D y Lesder tuvieron participación (Foto 3.10):

---

<sup>165</sup> Los contagios de Covid-19.

**Foto 3.10 El pueblo no se rinde. Catambuco, Pasto, Colombia**



*Fuente:* Facebook. David Rivera (2021)

Allá en Catambuco hubo también una pinta que hicieron en plena vía, también estuve ayudándoles. Pues yo subía del trabajo y ya la gente se había tomado esa parte, (...) iba pasando por ahí porque no había motocicleta, tocaba en bicicleta, bajarse y subirse en bicicleta (...) y los miré pintando y le pregunté al Doble D si podía ir con mi rodillo y dijo “Sí, vas por tu rodillo y nos ayudas” y yo subí por mis materiales y fui a ayudarlos a pintar. (entrevista a Lesder, vía telefónica, 10 de junio de 2022)

Doble D también participó en el desarrollo de un mural de gran formato en el marco de un evento realizado en Catambuco, en colaboración con la Minga Juvenil Nariño,<sup>166</sup> que tuvo participación de diversos artistas y expresiones culturales. (Foto 3.11)

**Foto 3.11 El campo resiste. Catambuco, Pasto, Colombia**



*Fuente:* Facebook. David Rivera (2021)

<sup>166</sup> Ver <https://www.facebook.com/mingajuvenilnarino>

Después ya vino la pinta grande, que fue gente articulada con la Minga Juvenil, ellos fue los que dijeron “Bueno, tenemos ahí unas pinturas, si quieren hagamos un evento” y articularon a la gente que estaba haciendo los mercados campesinos, fue bien chévere, ahí fue pudimos realizar un mural grande, de por lo menos unos 30 metros puede ser, con la frase “El campo resiste”. (entrevista a Doble D, videollamada, 5 de agosto de 2021)

Lesder, por cuestiones de trabajo, en sus propias palabras: “tocó trabajar normal porque la verdad el paro seguía, pero las deudas y el diario vivir no paran” (entrevista a Lesder, vía telefónica, 10 de junio de 2022), tuvo una participación menor que la de Doble D, salió muy poco a las marchas, pero participó bastante en iniciativas muralistas. Fue iniciativa suya otro mural de gran formato que se realizó en Pasto, en el que participaron varios artistas del medio incluido Doble D y que se mantiene hasta la fecha (Foto 3.12):

### **Foto 3.12 Lucha Pueblo. Pasto, Colombia**



*Fuente:* Facebook Lesder (2021)

Me dedique a hacer lo del muro del Cyrgo<sup>167</sup> que pintamos que se llama “Lucha Pueblo”, entonces llamé a varios artistas, les dije “Miren, pienso hacer esto, a medida de lo que ha estado pasando en Colombia”, (...) unos dijeron que sí, otros dijeron que no, otros dijeron que les daba vaina y sí, porque era como involucrarse a que lo molestaran, un comparendo, a que lo detengan y los que fueron pues fueron, lo pudimos realizar y pues (risa), da la casualidad, a lo que íbamos terminando, nos cayeron los policías y nos arrestaron. Me llevaron a mí y a otros 4 más, nos hicieron firmar comparendo, pero no pasó a mayores, no hubo cargos y todo pasó (entrevista a Lesder, vía telefónica, 10 de junio de 2022).

Skol por su parte tuvo una participación mucho menor que los otros dos, inició participando en las marchas, pero no caminando, sino en bicicleta, “Protesté, sí estuve en las marchas, estuve en bastantes marchas, pero yo salía en bicicleta ¿Por qué? Porque era más fácil huir de la

---

<sup>167</sup> Como se conoce la zona donde está ubicado el mural.

policía y de los gases y de los tropes<sup>168</sup> en bicicleta que a pie.” (entrevista a Skol, videollamada, 10 de junio de 2022). Pero curiosamente, él no salió a pintar, lo hizo una única vez, lo que generó cierta molestia en el medio:

De mis amigos hubo gente que se metió muchísimo a la protesta y le dio durísimo todo y ellos andaban organizando una cosa y la otra, pues yo lo respeto, bacana su labor, pero no me metí al mismo ritmo de ellos, mucha gente me ganó de enemiga. (...) Otras personas sí me increparon, otras personas más cercanas, como más coherentes, sí me dijeron “Marica, vos deberías con esas letras estar poniendo mensajes en las calles, de una” y yo “Sí, chévere, pero no me nace” (...) ¿Por qué lo hice? No tengo una respuesta clara, no tengo el argumento, así que yo diga “Uf, no me metí en el paro porque X, Y, Z”, no. Yo sigo mucho mis instintos y sé que cuando mi ser dice que no, es no y punto. (entrevista a Skol, videollamada, 10 de junio de 2022)

Su aporte al paro, como él lo llama, fue una pieza de Lettering que realizó por contrato en un almacén que era blanco de vandalismo casi a diario por su ubicación central, habían colocado tabloncillos para proteger los vidrios del almacén y para evitar que los robaran (como pasaría con uno) o los vandalizaran, contrataron a Skol para intervenirlo dando como resultado que los ataques al almacén cesaran por completo. (Foto 3.13)

### **Foto 3.13 Fuerza. Pasto, Colombia**



*Fuente:* Facebook Skol (2021)

Esta postura y decisión de Skol de retirarse del contexto de las movilizaciones fue el resultado de varias situaciones vividas en el paro, desde la delincuencia que se hizo demasiado común en las marchas, junto al alcohol, las drogas y los disturbios con el ESMAD, además del fuerte contagio del Covid-19 que se disparó en ese momento, el detonante mayor para que Skol dejara de salir definitivamente fue el deseo de protección a su familia que vivió un fuerte incidente

---

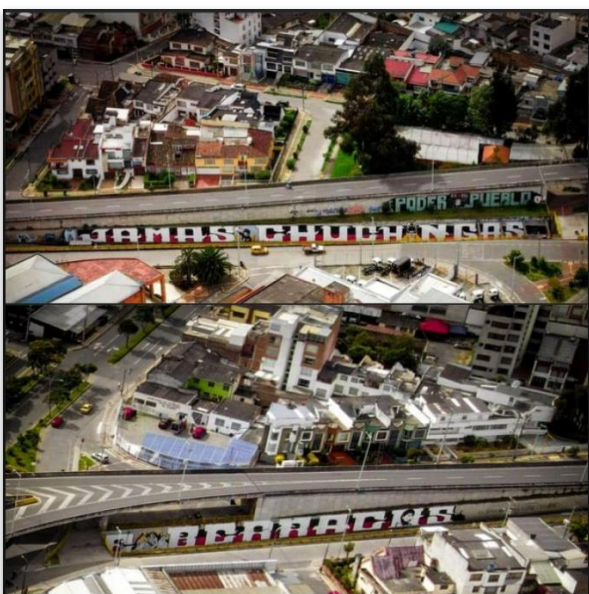
<sup>168</sup> Tropel en Colombia se define como “Pelea”. Ver: <http://m.tubabel.com/definicion/22013-tropel>

cuando se dio un disturbio con el ESMAD fuera de su casa, dada su cercanía con una de las sedes de la Universidad de Nariño, donde normalmente se concentraban los manifestantes.

Mi casa fue el centro de una de las protestas más grandes, por la universidad de Nariño, llegaron ahí se agarraron, hubo un problema re-cerdo, se dieron gases, los gases se metieron a mi casa, mi mamá se iba a morir del susto, porque estaba una tanqueta de un lado aquí al frente, la otra del otro; habían caballos, eso rodaban botellas, piedras, gases metiéndose a la casa, eso fue como muy tenaz para ella también, entonces si yo no hubiera estado acá sino que hubiera estado en la calle (se encoje de hombros) mi mamá se me muere del susto o mi abuela o mi tía que eran las que estaban aquí encerradas, entonces no, no, decidí guardar distancia. (entrevista a Skol, videollamada, 10 de junio de 2022)

En el marco del paro también se dio una “Pintatón gigante” de convocatoria abierta donde un gran número de artistas se reunieron a hacer una pieza de gran formato en el intercambiador vial Agustín Agualongo, el puente de mayor tamaño que hay en Pasto, el resultado permanece hasta la actualidad, siendo una obra compuesta de varios estilos de muralismo y graffiti donde se plasmó en *Block Letters* la frase “Jamás Chuchingas, Siempre Berracos”, una expresión muy propia de los pastusos y nariñenses, siendo Chuchinga una forma muy coloquial de decir “Cobarde”, mientras Berraco es una forma colombiana de decir “Valiente”, la pieza expresa entre líneas “Jamás cobardes, siempre valientes” y de esta participó Doble D activamente, mientras Lesder, al no poder asistir por su trabajo, donó materiales y Skol se mantuvo al margen (Foto 3.14).

**Foto 3.14 Jamás Chuchingas, Siempre Berracos. Pasto, Colombia**



Fuente: Facebook. Pasto Denuncias (2021)

### 3.3.2.1 El Paro Nacional como detonante.

Aunque vivieran el paro de maneras diferentes, hay dos puntos comunes que es importante resaltar: La primera es cómo con el paso del tiempo el sentido del paro empezó a desvirtuarse, en este punto tanto Skol como Doble D concuerdan, el paro inició con unos ideales claros y con mucha esperanza, pero con el paso de los meses empezó a perder fuerza. En primer lugar porque es muy difícil mantener una ciudad parada tanto tiempo y la gente no puede pasar meses sin trabajar, pero más que eso fue cierto sabotaje de las marchas, comenzó a tergiversarse de ser una lucha a ser casi un plan de ocio, en especial para los más jóvenes, como lo mencionan los dos interlocutores:

Sí he estado yendo como a las marchas y todo, pero ya no es lo mismo, como que todos van, pero por el tropel, gente muy chirri.<sup>169</sup> A veces ya no se ven ni marchas, sólo tropel, (...) por ejemplo uno baja de acá y acá hay gente que quiere ir a pelear y son chinitos así chiquitos y por esos chinos se calentó todo el parche acá (...) Es más como por destrozar y no porque cierto vayan por algo bueno. (entrevista a Doble D, videollamada, 5 de agosto de 2021)

Vi que había mucha gente que no iba con las razones del paro, iban a atracar, iban a apuñalar, iban a golpearse, iban a emborracharse, iban a drogarse como un hijueputas, o sea ya como que no tenía sentido, entonces salía un día al paro y que chévere pues en contra del gobierno y volteabas a ver y le robaban el celular a uno, apuñalándose otros ahí, o sea, estamos peleando contra un gobierno, pero aun así nos estamos matando desde adentro nosotros mismos (entrevista a Skol, videollamada, 10 de junio de 2022)

A su vez el paro dejó cierta desesperanza, pues después de todo lo que se vivió en ese momento las cosas siguieron igual, los tres interlocutores expresaron que nada parecía cambiar a pesar de todo y que su repulsión a la policía y al ESMAD no hizo más que aumentar; surgió más incertidumbre a mediados de 2022 cuando se dieron las elecciones presidenciales y contrario a lo que todo el país esperaba, hubo un abstencionismo del 54,91%.<sup>170</sup> Entonces no puedo evitar preguntarme: ¿El paro sirvió para algo? ¿Qué sentido tiene parar durante meses exigiendo un cambio si a la hora de votar no lo hacen?

Estos sucesos provocaron una transformación que no esperaba al concebir este proyecto, en la lógica de Manuel Delgado en el marco del debate de la Antropología Urbana, los habitantes de

---

<sup>169</sup> Es otra forma de decir “Chirrete” Ver. <https://diccionariocolombia.com/significado/chirrete>

<sup>170</sup> “El abstencionismo ha sido el ganador históricamente en las elecciones presidenciales en Colombia.”. Boyacá 7 días, 19 de junio de 2022, <https://boyaca7dias.com.co/2022/06/19/el-abstencionismo-ha-sido-el-ganador-historicamente-en-las-elecciones-presidenciales-en-colombia/>



Pasto (y Colombia) se apropiaron a tal punto del espacio físico mediante las manifestaciones de ese espacio vivido que lograron provocar un cambio en el espacio concebido.

El segundo punto en el que los tres interlocutores concordaron al hablarme del paro fue en que resultó ser un provocador, no sólo para un cambio político trascendental como puede ser la llegada de la izquierda al poder; sino que resultó también un factor convocador de artistas emergentes. Al preguntarles sobre el impacto del paro, los tres mencionaron lo mismo: La aparición de artistas nuevos, la cantidad de gente nueva pintando y el arte como un medio de expresión con mucho potencial. (Foto 3.15)

Sí hubo bastante gente que salió a pintar y a través de eso pues ahora se han motivado muchos a pintar, entonces siempre hay motivación para pintar, pero la cuestión es que sigan adelante y no simplemente por el hecho de que “Ay, la movida del graffiti por el paro, que chévere, rayar y rayar y ya” (entrevista a Lesder, vía telefónica, 10 de junio de 2022).

Se disparó bastante, mucha gente que nunca antes había cogido una brocha se dedicó a pintar y se dedicó a expresarse mediante los murales porque como podían ir y pintar así a lo comemiércoles<sup>171</sup> y ya irse, entraron muchos y empezaron a ver que sí era bueno, que sí era chévere, que bacano pintar así, entonces se dedicaron a eso, entonces hubo harta exploración y salió harta gente a pintar (entrevista a Skol, videollamada, 10 de junio de 2022).

A mí me parecieron muy buenas las pintas, todas las pintas que están haciendo están chéveres, creo que han hecho parte del paro, han sido un pretexto para salir y eso es chévere, porque muchos son desconocidos, otros como que esperaban que los mismos de siempre pinten, pero no, entonces chévere (entrevista a Doble D, videollamada, 5 de agosto de 2021).

### Foto 3.15 Desigualdad. Sabotag Crew. Pasto, Colombia



Fuente: Facebook Bogotá Graffiti (2021)

<sup>171</sup> Forma de decir que se hace algo de afán o sin mucho cuidado.

### 3.3.3 El análisis antropológico: los subtemas de la investigación

En este capítulo se ha realizado un recorrido alrededor de lo que fue el trabajo de campo desde lo metodológico y desde lo etnográfico, esto sin duda nos ha dejado lecciones y aprendizajes, haremos una breve recapitulación de lo abordado para dar paso a las categorías de análisis y los subtemas de la investigación que ya dan cuenta de los hallazgos de la investigación y que se profundizarán en el capítulo 4.

Este capítulo, como el campo y la tesis en su totalidad, se vieron atravesados por la pandemia del Covid-19, el paro nacional y la elección de Gustavo Petro como presidente de Colombia; estos acontecimientos tuvieron un impacto considerable en el campo porque cambiaron la dinámica del mismo y no sólo del campo, del mundo entero. La pandemia nos aisló socialmente, pero al refugiarnos en la virtualidad encontramos herramientas de gran potencial para el desarrollo investigativo-metodológico y al mismo tiempo aprendimos dos lecciones: a adaptarnos a nuevos contextos, métodos y espacios (virtuales), y a ver a la crisis como una oportunidad más que un obstáculo. De igual manera el paro, que duraría oficialmente 4 meses, resultaría en una fuente de información etnográfica muy valiosa, el contexto caótico en el que se sumergió el país y el campo aportó nuevas tensiones, nuevas miradas y nuevas formas de hacer las cosas.

También nos adentramos más a profundidad en los contextos y situaciones de cada uno de los interlocutores, conocimos un poco de su vida, de su historia y de sus primeros acercamientos al graffiti, esto, por supuesto, derivó en la obtención una gran cantidad de datos etnográficos que fueron sistematizados, organizados y clasificados en diversas categorías de análisis que se mencionan a continuación:

- **Realización personal:** Contexto familiar, económico y social.
- **Dimensión Laboral:** Empleo, ya sea dentro o fuera del graffiti/arte urbano.
- **Dimensión académica:** Formación y aprendizajes.
- **Graffiti como práctica:** Cronología de su desarrollo y realización en la práctica.
- **Relación institucional:** Interacción con estatalidad e instituciones.
- **Tensiones:** Problemáticas y dificultades.

De estas se puede identificar 3 subtemas importantes a analizar con el fin de responder a los objetivos de la investigación: Identidad, Prejuicio y Legado.

### **3.3.3.1 Identidad**

La identidad es para los actores culturales del medio del graffiti un aspecto de gran relevancia, pero este aspecto no busca abordarse desde lo básico, sino desde visiones específicas como: identidad desde el punto de vista de que sus chapas, tags o seudónimos que más que simples apodos o nombres artísticos son casi una segunda identidad o un alter ego; identidad desde el punto de vista de si se conciben o no como artistas, graffiteros o cualquier otra etiqueta; identidad desde el punto de vista de si consideran a su práctica como una cosa u otra, dentro o fuera de alguna categoría.

### **3.3.3.2 Prejuicio**

El prejuicio surge casi implícito en muchos de los aspectos que se dan en el trabajo de campo, está tan arraigado que es casi imperceptible por momentos, pero está ahí y afecta a los interlocutores de muchas maneras, no solamente en lo artístico-práctico, también en lo social. Surge aquí también el dilema de las categorizaciones y etiquetas, una etiqueta puede cambiar el modo de ver de una práctica y hacerla “más aceptada”. De igual manera se busca analizar cómo se relaciona la opinión pública de la práctica en el desarrollo de la misma. Lo que ha cambiado (si es que algo ha cambiado) en la práctica al asimilarse como “Arte Urbano”.

### **3.3.3.3 Legado**

La trayectoria y la experiencia de los interlocutores en su quehacer ha llegado al punto en el que los tres han llegado a asumirse como mentores de las nuevas generaciones y artistas emergentes. Este gradual cambio de la opinión pública<sup>172</sup> se ha dado por el movimiento del que ellos forman parte y al que le han hecho aportes muy significativos.<sup>173</sup> El papel que ellos han jugado en esta nueva visión de la práctica podría pensarse como un legado.

La transformación, un aspecto que juega un papel crucial en este proyecto de tesis, se halla implícito en estos tres subtemas, está dentro de ellos y en algunos hasta los hace posibles.

Haber identificado y compilado las problemáticas a estudiarse dentro de estos subtemas ya da paso al debate teórico que se desarrollará alrededor de ellas en el capítulo 4, en el que examinaremos más detenidamente las categorías de análisis, lo que nos permitirá ahondar en la realidad de los interlocutores y sus opiniones respecto a ciertos temas concretos y de igual manera dar las conclusiones de la investigación.

---

<sup>172</sup> Sea o no “aceptación” o “legitimación”, ha habido un cambio.

<sup>173</sup> Como por ejemplo que los tres sean miembros fundadores de la Mesa de Arte Mural Pasto y Skol uno de sus representantes.

## **Capítulo 4. Identidad, Prejuicio y Legado: los ejes de la práctica del graffiti de Pasto**

A lo largo de este proyecto se han ido explorando los diversos elementos que han surgido en el estudio del “arte urbano” a partir de las visiones de tres actores culturales pastusos. Desde el contexto urbano de Pasto como una ciudad pequeña con todas sus problemáticas, un vistazo histórico al recorrido del movimiento de graffiti y arte urbano de la ciudad, un breve abordaje del devenir de la ciudad desde la antropología urbana, un análisis teórico de la práctica del graffiti/arte urbano desde algunos debates de la sociología del arte para luego encontrarnos con el trabajo de campo y todas las dinámicas que de este se desprenden, desde los relatos de vida hasta la foto-elicitación, todo esto atravesado por la pandemia del Covid-19 y el paro nacional de Colombia.

Este último capítulo busca compilar en tres partes los hallazgos de este proyecto de tesis, una primera parte que comprenderá un análisis más profundo de las categorías a través de las cuales se interpretan los hallazgos de campo, una segunda parte que profundizará en los subtemas mencionados en el capítulo anterior y su relación con los debates teórico/antropológicos y finalmente se realizará una reflexión sobre el quehacer metodológico.

### **4.1 Categorías de análisis y su relevancia: la estructura de la realidad de los interlocutores**

Finalizando el capítulo 3 se mencionaron las categorías de análisis que se eligieron para sistematizar los datos arrojados por el trabajo de campo, pero resulta necesario ahondar más en ellas y en cómo estas configuran las trayectorias sociales de los interlocutores, así como los diversos matices de sus realidades.

Las trayectorias sociales son entendidas en este caso como: “La secuencia de posiciones que un sujeto va ocupando a lo largo de su vida cuya interpretación deberá tener siempre como referencia la posición de origen que no es sino el punto que traduce la trayectoria histórica de generaciones anteriores de una clase” (Dávila y Ghiardo 2018, 33).

Esto dirigido a las posiciones de los interlocutores en el campo cultural pastuso y en cómo su posición social<sup>174</sup> en el *habitus* del graffiti/arte urbano ha influido en lo que ha llegado a ser en el campo; de esa manera, siendo Skol y Lesder de una generación anterior a la de Doble D, sus trayectorias sociales están relacionadas con la percepción actual del graffiti/arte urbano en el

---

<sup>174</sup> “Para Bourdieu, la función entre la cantidad y tipos de los distintos tipos de capital que poseen los individuos-agentes define una posición en la estructura social cuyas coordenadas y distribución de posiciones está históricamente circunscrita. Cada posición está asociada a un *habitus*, a un conjunto de disposiciones subjetivas socialmente construidas y legitimadas que impregnan las prácticas de los sujetos.” (Dávila y Ghiardo 2018, 33)

campo cultural de Pasto. Así, el modo cómo los interlocutores narran los diversos aspectos de su vida dejan ver sus trayectorias sociales, es decir las posiciones que ocuparon en un inicio en el campo cultural pastuso y las que ocupan actualmente.<sup>175</sup> Toda la información presentada en las siguientes secciones resulta de la sistematización de las entrevistas, sesiones de foto-elicitación, conversaciones y observación realizadas durante el trabajo de campo.

#### **4.1.1 Realización Personal**

Dentro de esta categoría de análisis se enmarcan tres contextos de cada interlocutor: el contexto familiar, el contexto económico y el contexto social.

En cuanto al contexto familiar se buscaba abordar la importancia del núcleo familiar en la vida de cada interlocutor y más allá de eso, el modo como su familia asumió en su momento su decisión de dedicarse a la práctica del graffiti/arte urbano; en cuanto al contexto económico se buscaba explorar las situaciones económicas de los interlocutores y lo que implica dedicarse a la práctica del graffiti/arte urbano económicamente hablando, y el contexto social buscaba indagar sobre los aspectos sociales que hacen parte de su práctica y de qué manera el graffiti ha provocado transformaciones en ellos como seres sociales.

Como mencionaba en el capítulo anterior, cada actor es un mundo y su forma de narrar sus vivencias durante las sesiones del trabajo de campo hace parte de su carácter y su personalidad.

En el caso de Lesder, el abordaje sobre su familia fue muy conciso, mencionaría que el apoyo se había dado de un modo “difícil” y que sus padres veían estas prácticas de un modo “diferente”. En cuanto a su esposa fue mucho más resuelto, pero igualmente reservado como fue en todo el trabajo de campo, a ella la considera un pilar en su vida, su apoyo incondicional. Percibe el nacimiento de su hija como un hito en su vida y lo que lo exhortaría a tomar más “maduramente”<sup>176</sup> su rol como jefe de hogar.

Lo económico estaría implícito en su relato, pero no se abordaría abiertamente, para Lesder el dinero es un medio, un medio para mantener a su familia, un medio para hacer rap y un medio para darle continuidad al graffiti, es el medio más no es el objetivo. Entre sus actividades económicas además del graffiti y su oficio en el aluminio, destaca el tatuaje que se volvería otra entrada económica durante la pandemia. Considera al graffiti y al rap como prácticas de

---

<sup>175</sup> Esto sin duda es más notable en los casos de Skol y Lesder, el primero especialmente, teniendo en cuenta su papel como iniciador del movimiento de graffiti en Pasto.

<sup>176</sup> En sus propias palabras.

fuerte carácter social y comunitario, que le permiten relacionarse socialmente con otros de modos diferentes.

Por su parte Skol fue completamente abierto al hablar sobre su familia, él abordaría el tema con mucha tranquilidad, desde mencionar las tensiones familiares debido a formas diferentes de asumir la religión, que terminarían por “partir en dos” a su familia materna, como su relación con su padre y familia paterna que inicialmente sería distante y “aburrida”,<sup>177</sup> al ser sus padres separados y haberse ido el padre de la casa cuando él tenía 3 años, esta relación comenzaría a mejorar después de la muerte de su abuela paterna, actualmente tiene una relación cercana con su padre y su familia del lado paterno.

De igual manera la importancia de su madre, como ese pilar y apoyo primordial en su vida, que también sería una de las razones<sup>178</sup> que lo llevaron a inclinarse hacia el quehacer artístico:

El apoyo de mi mamá yo creo que fue fundamental porque uno tiene un ser energético con el que está conectado y en esta vida es mi mamá. (...) Mi mamá siempre que yo le muestro algo, siempre me apoya, siempre me da su opinión, siempre me da ánimos, me brinda siempre todo su apoyo, completo. (entrevista a Skol, videollamada, 31 de marzo de 2021).

Se podría decir que es el único de los tres interlocutores que recibió apoyo de su familia tanto del lado materno como paterno, desde el inicio en cuanto a su decisión de dedicarse al graffiti. Su madre, al estar dentro del mundo del arte y artesanías comprendía de primera mano su inclinación hacia lo artístico y sin importar a lo que se dedicara siempre le dio su apoyo, según Skol. Y en el caso de su padre, el graffiti resultaría en un factor determinante en el progreso de su relación por lo cual también lo apoyaría.

Ya en el contexto económico, Skol lleva alrededor de 5 años sosteniéndose económicamente con la práctica del graffiti y todo lo que se desprende de esta, la producción y serialización de mercancía surgirían como una práctica fuera del mural que más que beneficios económicos lo que busca es tener más alcance y llegar a más personas.

Conocer el mundo del rap y del graffiti significó un cambio radical para la dimensión social del interlocutor, que desde niño se consideró a sí mismo introvertido, tímido y de pocos amigos. Al entrar al mundo del graffiti se abre un nuevo mundo ante sus ojos y su círculo social se expande.

---

<sup>177</sup> En sus propias palabras.

<sup>178</sup> Tanto su madre como su abuela materna se dedicaban a las manualidades y artesanías, Skol estaría inmerso en este contexto desde muy temprana edad.

Doble D también fue de cierta forma reservado al abordar el tema de su familia, mencionando que vive en la misma casa con sus padres, sus dos hermanas menores, su sobrino y su abuela. Su madre trabaja en la tierra, “manejando la pala” y su padre manejando un carro, los dos trabajan al jornal,<sup>179</sup> una típica familia rural. En un inicio su familia no estaba de acuerdo con su decisión de estudiar artes, pues lo relacionaban con el Hip Hop y no les gustaba su dedicación a estas prácticas, con el tiempo comenzaron a apoyarlo, esto se incrementaría conforme avanzaba en la carrera y les demostraba que “si se quería meter de lleno” en eso.

Sería su padre quien le apoyaría económicamente en sus primeras incursiones en concursos o festivales<sup>180</sup> de graffiti y su madre le apoyaría en algunas de las tomas de graffiti<sup>181</sup> que ha realizado en Catambuco, esto a pesar de no estar del todo de acuerdo con su dedicación a esa práctica. Sin embargo, Doble D no considera necesario el apoyo de su familia, pareja o allegados para mantener el desarrollo de su práctica y su modo de vida:

“Creo que siempre ha sido como muy mío, siempre lo he visto así, como que es uno mismo el que se da el apoyo, no necesariamente porque alguien te diga que está mal o te trate mal o cosas así a uno le debe dar duro, no.” (entrevista a Doble D, videollamada, 1 de abril de 2021)

En el contexto económico tiene claro que sostenerse del arte no es fácil, pero aun así se mantiene firme en que sea el arte lo “que le dé las cosas”. Sin embargo, tiene claro que económicamente hay veces que el graffiti no provee lo necesario, suele trabajar en la tierra con su madre y tiene un ahorro para emergencias.

Socialmente asume una faceta social específica en cada uno de los diversos campos en los que ha incursionado. No es lo mismo pintar un graffiti que salir en carnaval.

#### **4.1.2 Dimensión Laboral**

La dimensión laboral se abordó antes y después de que los interlocutores incursionaran en el graffiti/arte urbano, que es lo que consideran un trabajo o empleo y cómo lo asimilan.

Lo diferente de las situaciones y contextos de cada uno también influye en qué tan factible sea sostenerse del graffiti, el contexto laboral de Lesder difiere del de los otros dos interlocutores, teniendo en cuenta que como padre de familia y jefe de hogar no le resulta del todo realista pensar en mantenerse exclusivamente del graffiti, su actividad laboral principal está en el oficio

---

<sup>179</sup> El jornal es la cantidad de dinero que recibe a modo de salario un trabajador durante un día de trabajo. Ver <https://economipedia.com/definiciones/jornal.html>

<sup>180</sup> Lo apoya con los materiales para su participación en el festival Aerosur de 2013, su primera incursión en graffiti.

<sup>181</sup> Lo apoya cocinando para los invitados a las tomas.

del aluminio, siendo el graffiti, el rap y el tatuaje actividades (económicas) secundarias. Una de las actividades laborales que más disfruta es la de dar talleres de graffiti, muestra gran interés por la enseñanza.

En el caso de Skol la situación no es la misma, pues el vivir en casa de familia no es lo mismo que ser jefe de hogar, pero aun así el trabajo es una necesidad latente, el graffiti surgiría como una oportunidad laboral en un momento de crisis cuando no lograba conseguir trabajo en el campo de la ingeniería de sistemas, ejercer en graffiti comenzó a significar una mejor entrada económica, desde entonces y hasta la actualidad se sostiene enteramente de la práctica.

Y en el caso de Doble D sí considera al arte su empleo, pero por la connotación del mismo evita encasillarse en un solo estilo, de ahí su deseo constante de incursionar en nuevas técnicas, tiene claro que vivir del arte no es fácil, tiene sus altos y sus bajos.

Este camino laboral provocaría que en el año 2017, al aceptar un contrato que excedía la capacidad de un trabajo en solitario, Skol se asociara con Lesder, contactarían con Doble D para apoyo en fondear, pero él les demostraría su capacidad al ayudarles a terminar el trabajo. Este sería el inicio del Colectivo LSD.

Particularmente para Doble D la conformación del colectivo representó la oportunidad de su vida, pues le brindó un equipo de trabajo y un grupo de amigos, además de poder pintar con dos de sus mayores referentes e influencias en el campo del graffiti. A partir de su primer trabajo con LSD refiere un incremento "brutal" de nivel artístico.

Para los tres interlocutores el colectivo es una importante fuente de oportunidades laborales.

#### **4.1.3 Dimensión académica**

La formación académica y aprendizajes de los interlocutores es igual de diversa que ellos, pero no representa gran diferencia en cuanto al campo del graffiti se refiere. Los tres completaron sus estudios secundarios y son bachilleres académicos, pero ya su formación a partir de eso tomaría direcciones diferentes.

La formación de Lesder ha sido técnica en otras áreas y mayormente empírica en el graffiti y el tatuaje, tomando a otros como referentes y mediante estudio personal en internet. Pero más que todo considera que su formación y aprendizaje se ha dado mediante la práctica. Considera muy importante seguir nutriendo los conocimientos en graffiti, rap y tatuaje, seguir estudiando y nutriendo su práctica. Considera que en eso yacen las oportunidades, en estar siempre en movimiento y no dejar de crecer y que eso depende de cada uno.



Skol es ingeniero de sistemas de profesión y ejerció durante varios años en simultáneo con su recorrido en el graffiti, la elección de esta carrera se daría más que todo por “salida laboral”, algo de cierta forma irónico pues a la larga terminaría optando por el graffiti como su actividad laboral principal. En el año 2011, cuando empieza a contemplar el trabajo en solitario, se dedica varios meses a estudiar por su cuenta dibujo y caligrafía para ser más multidisciplinario y compensar los talentos de los compañeros de Subtinta Crew<sup>182</sup> teniendo en cuenta la disolución del colectivo.

Doble D supo desde el colegio que su vocación era el arte y de ahí que decidiera estudiar Licenciatura en Artes Visuales, su elección de esta carrera se daría tanto por pintar como por enseñar, le gustan las dos cosas y está decidido a profesionalizarse en ambas.<sup>183</sup> Considera que su formación académica profesional poco tiene que ver en la versatilidad y variedad de técnicas artísticas que maneja porque para él lo académico es más que todo teórico y “la mayoría de cosas se aprenden haciéndolas y yendo a la calle” (entrevista a Doble D, videollamada, 25 de febrero de 2021).

#### **4.1.4 Graffiti como práctica**

Esta categoría de análisis profundiza en el graffiti más allá de lo laboral o académico, busca explorar alrededor de los aspectos y sentidos que hacen parte de la práctica.

Lesder tuvo inclinación artística desde niño, el aspecto religioso y espiritual tiene gran importancia en su vida y en el modo en que asume su práctica. Su acercamiento al Hip Hop surge desde la adolescencia, eso lo llevaría a recorrer los elementos de esta cultura, entre ellos el graffiti, su primer muro de graffiti fue en el año 2009, en un colegio del municipio de Túquerres.<sup>184</sup>

En este mismo año formaría su propio colectivo de graffiti llamado MWC (Master Writers Crew), conformado por tres integrantes y que duraría hasta el año 2011. Participa en las dos versiones del festival Aerosur, en los años 2009 y 2013; en el año 2014 inicia una toma (ilegal) de la parte subterránea del puente del estadio Departamental Libertad, ubicado en la zona suroriental de Pasto, esta toma gana popularidad y se realiza durante 5 años consecutivos con participación de artistas locales e invitados, se suspende por la pandemia.

---

<sup>182</sup> En este colectivo cada integrante tenía una especialidad artística específica.

<sup>183</sup> En la Universidad de Nariño, donde Doble D estudió su carrera, existen dos opciones para estudiar artes: Artes Visuales que busca formar artistas y Licenciatura en Artes Visuales que busca formar profesores de arte.

<sup>184</sup> Municipio ubicado en el departamento de Nariño. Se sitúa a 72 kilómetros de Pasto, la capital del departamento.

No considera que tenga un solo estilo a la hora de pintar. Se considera muy versátil en cuanto a estilos. Sigue trabajando en solitario hasta la conformación del colectivo LSD en el año 2017.

(Foto 4.1)

#### Foto 4.1 Mural autogestionado



Fuente: Foto-elicitación Lesder (2019)

En el caso de Skol su atracción hacia las letras y la caligrafía surge desde la niñez, asimismo, su inclinación hacia lo artístico y artesanal se da desde entonces. No es hasta que conoce las letras en el contexto del graffiti que toma en serio la práctica. Se dedica a la práctica del graffiti paralelamente al estudio de su carrera. En 2005 realiza su primera pieza de graffiti en un muro, ubicado en la terraza de su casa.

Para entonces iniciaría la práctica de graffiti vandálico, aún no surgía su alter ego Skol, su firma en ese entonces era su nombre. Ha sido encarcelado en dos ocasiones por hacer graffiti ilegal, una con Subtinta Crew que fue cuando se da cuenta del papel del aerosol como detonante del prejuicio<sup>185</sup> social y otra por *tagear* la puerta de una casa, esta última le valió pasar 12 horas en una celda, pero ninguna le dio antecedentes penales. Decide dejar el “vandal” por los muchos problemas que tuvo con la policía y el temor de perjudicar su hoja de vida.

Ganar el tercer lugar de un concurso mundial de caligrafía en 2014 le da reconocimiento local, nacional e internacional que le valdría la profesionalización y visibilización de su práctica (Foto 4.2). Pasa de ser un "calígrafo cualquiera" a ser un calígrafo profesional. Considera radicalistas a quienes dicen que el graffiti debe ser ilegal o debe tener ciertas características específicas.

---

<sup>185</sup> Esto se profundizará en la siguiente sección.

Continúa su recorrido en solitario hasta el 2017 cuando se conforma el Colectivo LSD con Lesder y Doble D, desde entonces trabajan en colectivo en paralelo a sus trabajos individuales.

**Foto 4.2 Pieza ganadora del tercer puesto del concurso Calligraphy Masters**



*Fuente:* Foto-elicitación Skol (2014)

Doble D incursiona en el muralismo en el colegio y eso lo hace interesarse en el graffiti e influye en su elección de carrera, pero su primera participación en un festival de graffiti<sup>186</sup> resulta en un duro golpe para él: “Fue la primera pieza, pero también fue la que me dijo ‘No, detente ahí y repensá las cosas’” (entrevista a Doble D, videollamada, 5 de agosto de 2021)

En 2015 inicia el proceso como Doble D y vuelve a pintar en un concurso Binacional, también resultó un choque, pero un gran aprendizaje pues conoce las latas profesionales, esa experiencia le da impulso para empezar su proceso en Catambuco. En el año 2016 monta la primera toma cultural de muralismo y graffiti en Catambuco, completamente autogestionada, realiza una segunda toma cultural en 2017 y una tercera también en 2017, en esta participan Skol y Lesder.

Considera una gran experiencia hacer parte de LSD, pero de cierta forma se siente rezagado en cuanto a la experiencia de los otros dos integrantes y busca destacar en solitario, siente que la experiencia de los otros es un gran peso para él, pero a la vez es lo que lo motiva a aumentar su nivel para estar a la altura.

---

<sup>186</sup> Festival Aerosur 2013

En 2019 al ganar la convocatoria estatal de la Gobernación de Nariño “Cultura Convoca” realiza un mural en solitario (Foto 4.3) que marca una pauta en su proceso investigativo-creativo, lo considera su mejor obra hasta el momento.

#### **Foto 4.3 Propuesta ganadora Cultura Convoca 2019**



*Fuente:* Foto-elicitación Doble D (2019)

En esta categoría hay un aspecto común entre los tres interlocutores y es algo que la herramienta metodológica de la foto-elicitación sacaría a la luz: la importancia de los materiales y el tamaño de la pieza a la hora de evaluar la calidad de una obra.

Los tres interlocutores señalan que un factor importante en su transición hacia el graffiti profesional es el cambio de usar aerosoles “de ferretería”<sup>187</sup> a conocer y usar aerosoles de marca, nombres como Auster, Montana 94 o Amen ya se vuelven parte de su cotidianidad y vocabulario y asimismo marcan una gran diferencia en la elaboración de una obra. De igual manera el tamaño también tiene implicaciones de cierta manera jerárquicas, una pieza de gran formato y muchos detalles siempre tendrá más peso, así como el estado físico del muro, no es lo mismo pintar en un muro liso y perfecto que pintar en un muro con salientes o desniveles, en la dificultad también yace la importancia y categoría.

#### **4.1.5 Relación institucional**

Si bien las relaciones de los interlocutores con las instituciones iniciaron en momentos diferentes y cada interlocutor tiene opiniones distintas al respecto, se puede decir que esta relación se ha dado hasta el momento de manera armónica.

La relación de Lesder con lo institucional iniciaría alrededor del año 2017 cuando junto a Skol elaboran el mural Galeras Hip Hop en articulación con la Dirección Administrativa de

---

<sup>187</sup> En sus propias palabras.

Juventud de la Alcaldía de Pasto, a partir de entonces comenzaría a involucrarse en los procesos que se gestaban en estos ámbitos, se vincularía activamente en la estrategia Habitar la Ciudad desde el Arte, participando en las reuniones y haciendo parte del grupo de artistas seleccionados para hacer el mural insignia de la estrategia; su participación en este mural no se daría de forma directa contractualmente hablando debido a que la vinculación laboral de los graffiteros/artistas urbanos para este mural se realizó mediante un contrato de prestación de servicios artísticos, que implicó cumplir ciertos requisitos de ley entre los cuales se encuentra el título profesional, si bien el contrato no solicitaba un título o diploma relacionado a artes o afines si exigía un título profesional en toda regla, requisito con el que Lesder no contaba en ese momento y por lo cual no pudo ser contratado; lo mismo pasaría con Suku, uno de los integrantes del colectivo Colorama quien al no contar con libreta militar no reunió los requisitos para ser contratado. Los dos mencionados cederían sus contratos a miembros de sus respectivos colectivos. Finalmente, los 3 contratos serían para Skol, Doble D y Psylo del colectivo Colorama, quienes a su vez vincularían mediante subcontratación a MUG, Lesder y Suku.

Considera que el apoyo institucional existe en la medida en que se lo busque y se lo gestione. "La gente quiere que se los apoye pero que hagan todo por ellos" (entrevista a Lesder, vía telefónica, 18 de febrero de 2021) Y que el problema yace en los individualismos y las tendencias de los grupos de sólo pensar en el beneficio propio.

Skol sería el primero en iniciar relaciones con instituciones, inicia en el año 2009 cuando comienza a trabajar esporádicamente con la Dirección Administrativa de Juventud de la Alcaldía de Pasto. Esta relación se ha mantenido año a año por recomendación hasta la actualidad.

El espacio entre graffiteros y artistas tradicionales que se dio en el foro "Habitar la Ciudad desde el Arte" en el año 2017 le resulta chocante a este interlocutor, ya que al no estar formado en artes o afines se siente atacado por la ideología de los artistas tradicionales, esto le hace cuestionarse su papel y cuál es el aporte de su práctica. Finalmente asume los cuestionamientos como un reto y defiende al graffiti como una práctica que tiene derecho a hacer parte del campo cultural de la ciudad, esto se vería demostrado con el mural Habitar la Ciudad desde el Arte, que fue un referente en el campo y, a pesar de que ya no exista, lo sigue siendo.

Este proceso articulado con instituciones daría paso a la creación de la Mesa Mural Pasto en la que Skol se posiciona como miembro fundador y uno de sus representantes. El Encuentro de

Arte Mural realizado por la Mesa en 2019 le permite ver que la comunidad graffitera de Pasto es muy unida y tiene disposición para llevar a cabo más iniciativas y que la Mesa no necesita de la institución para lograr cosas. “La Mesa NO es institución, la Mesa se articula con la institución más no es institución” (entrevista a Skol, videollamada, 10 de marzo de 2021).

Para Doble D la experiencia con la institución ha sido distinta, fue quien que se vinculó al final y por acontecimientos fortuitos, no asistió al foro ni tenía conocimiento de la estrategia, a él se lo vinculó ya para la elaboración del mural gigante,<sup>188</sup> pues Lesder no podía ser contratado debido a que no contaba con un título profesional, él propondría a Doble D para ser contratado en su lugar y así Doble D entraría a ser parte del proceso, desde entonces se involucra de lleno.

Considera los inicios de su relación con la institucionalidad como algo "decepcionante", ya que las reuniones si bien fueron un aprendizaje también mostraron los egos de muchos de los actores del medio y eso lo fue decepcionando cada vez más, sin embargo, tomó estos espacios como aprendizajes: “Me enseñó mucho como que a meterme un poquito más, estar más pendiente de las cosas de Cultura, de estar más en esas cosas, de tratar de meter más proyectos, de que las cosas hay que hacerlas poco a poco.” (entrevista a Doble D, videollamada, 25 de febrero de 2021)

Ha tenido malas experiencias con la JAL<sup>189</sup> de Catambuco, dado que no apoyan las artes ni la cultura<sup>190</sup> y pretenden llevar a cabo iniciativas de ese tipo sin reconocimiento económico, aludiendo que los artistas y actores culturales deberían trabajar por "amor al arte" (entrevista a Doble D, videollamada, 17 de febrero de 2021) y nada más. Desde el inicio de la creación de la Mesa de Arte Mural no ha tenido las expectativas muy altas, porque tiene claro que las dinámicas colectivas son complicadas especialmente en un medio tan diverso, sin embargo, reconoce que ha habido muy buenos trabajos e iniciativas en el marco de ese proceso.

#### **4.1.6 Tensiones**

El movimiento del graffiti, como muchos otros campos relacionados con el arte y la cultura no está exento de conflictos y tensiones, en esta categoría de análisis existen muchos elementos comunes entre los relatos de los tres interlocutores, esto podría deberse al hecho de que los tres pertenezcan a un mismo colectivo.

---

<sup>188</sup> Como le llamaban comúnmente al mural Habitar la Ciudad desde el Arte.

<sup>189</sup> Junta Administradora Local.

<sup>190</sup> Según el interlocutor estos recursos se destinan al deporte únicamente.

Para Lesder las tensiones yacen en los individualismos pues considera que una de las mayores problemáticas dentro del movimiento es la falta de identidad y pertenencia de los artistas emergentes, pues mucha gente “se mete a esto por moda” y eso le quitaría un poco el sentido a la práctica. “Es difícil la unión, dejar de ver sólo por uno y ver en colectivo, eso es lo difícil.” (entrevista a Lesder, vía telefónica, 18 de febrero de 2021)

Manifiesta haber tenido problemas con algunos de los graffiteros emergentes, ya que han tapado algunas de sus obras, considera que existe una falta de respeto de parte de nuevos artistas y que si se tapa una pieza se lo debe hacer con algo de mejor calidad.<sup>191</sup>

Considera que la creación y posterior funcionamiento de la Mesa ha sido un proceso difícil, pues existen roces entre las personas que la conforman. Para él la Mesa no está cumpliendo la función para la que fue creada porque se sigue pensando en individual y no en colectivo, ese tipo de tensiones se dan y "no dejan avanzar". "Yo creo que la función de la Mesa es mantener a la gente activa ahí, hacer visible que hay un movimiento de graffiti, que hay artistas, no necesariamente para generar contratos o trabajos, eso es independiente de cada uno" (entrevista a Lesder, vía telefónica, 18 de marzo de 2021)

Skol pondría sobre la mesa otro tema importante, pues asume que los artistas académicos o “de caballete”<sup>192</sup> miran por encima del hombro de los graffiteros, se creen superiores por haber sido formados académicamente, sin embargo, expresa que se les ha demostrado mediante sus obras que no necesariamente es así.

Al igual que Lesder concuerda que los inconvenientes comenzarían en los trabajos colectivos que se realizaron en el marco de la Mesa de Arte Mural, antes y después de su creación, estas tensiones y “roces” como los llaman los tres interlocutores iniciarían en el año 2017 y escalarían con el tiempo.

A inicios del 2020 se da una ola de vandalismo contra los murales de uno de los colectivos que conforman la Mesa, aunque esto surge de una pelea personal entre actores, para Skol el daño de los murales no fue un daño para el colectivo sino para la comunidad y la ciudad, y no está de acuerdo en que se den ese tipo de atentados, para él este acontecimiento se trató de un incidente aislado y que el respeto entre artistas se mantiene en general.

Doble D por su parte menciona que el crecimiento del movimiento o la cultura de graffiti es muy difícil en Pasto debido a la falta de apoyo institucional y a los roces personales y artísticos

---

<sup>191</sup> Eso hace parte de lo que ellos llaman “código del graffiti”.

<sup>192</sup> Llamados así por Doble D.

que existen en el medio, los egos hacen difícil que se logre forjar una cultura de graffiti como ha pasado en otras ciudades de Colombia<sup>193</sup> y Latinoamérica.

En general el punto común en cuanto a las tensiones yace en los individualismos de la gente del medio, roces entre miembros de la Mesa, lo que ha provocado que pierda un poco el sentido, pues se ha llegado percibir a la Mesa, particularmente por los artistas nuevos según los interlocutores, como una plataforma para obtener beneficios económicos y no fue esa la idea con la que fue concebida. Asimismo, un factor que los tres mencionaron como lo que “mató los procesos” fue la pandemia.

## **4.2 Análisis de los hallazgos del campo**

A través de todo el recorrido realizado en el trabajo de campo mediante la aplicación de las herramientas metodológicas se recopilan diversos elementos comunes que permiten enunciar los subtemas que darían respuesta a las preguntas que provocaron la necesidad de llevar a cabo esta investigación.

### **4.2.1 Identidad creativa: chapas y “alter egos”**

La identidad es un factor de vital importancia en la realidad de los actores del medio del graffiti, el uso del tag o la chapa resulta ser más profundo que un sobrenombre, son formas diferentes de ejercer su identidad, y en algunos casos resulta casi imperativa, el medio la exige.

La concepción y creación de la chapa es también diferente en cada interlocutor, si bien en los inicios del graffiti el seudónimo tendría una connotación de anonimato, dada la naturaleza ilegal de la práctica, esto cambiaría con el paso del tiempo en Pasto, si bien los graffiteros y artistas urbanos se hacen conocidos por sus seudónimos, el anonimato ha disminuido en importancia a medida que la práctica ha comenzado a visibilizarse y de cierta forma a ser “mejor vista”, esto se podría considerar también un resultado de las trayectorias sociales de los interlocutores y en general de todos los actores culturales del medio del graffiti/arte urbano en Pasto.

Para Lesder la chapa surgiría como una necesidad, pues aunque se mantenía con su propio nombre en el medio del Hip Hop donde los seudónimos también hacen parte de la cultura, tuvo que adoptar una chapa para iniciar su incursión como tallerista de graffiti, por lo tanto, dedicó tiempo y estudio a la creación de su tag, realizaría un ejercicio minucioso para generar su seudónimo a partir de su propio nombre de pila, de igual manera su forma de asumirlo deja

---

<sup>193</sup> Bogotá, Medellín y Cali tienen movimientos de graffiti muy organizados que se mencionaron al inicio de esta tesis.



entrever cierto carácter jerárquico: “De cierto modo siempre lo miré como ese otro nombre por el que quieres ser reconocido por lo que tú haces, es como la firma profesional que dice ‘Doctor tal’ a decir ‘Graffitero tal’, creo que es algo así” (entrevista a Lesder, vía telefónica, 9 de junio de 2022).

A Skol también le resultaría ineludible tomar la decisión de “crear su alter ego” al montar el primer evento de graffiti y considerar necesario ocultar su identidad, su tag surgiría de su interés por la mitología nórdica donde encontraría a Sköll, uno de los perros guardianes del dios Odín, que era un lobo negro que representaba el poder de la luna llena, el gusto del interlocutor por estos elementos lo llevarían a apropiarse este nombre como su seudónimo, inicialmente sería “Scol”, cambiaría después a “Skol” por cuestiones de estética a la hora de escribir la palabra que es parte indispensable de sus piezas.

En este orden de ideas esta podría ser también una forma de validar su identidad, el escribir su nombre o tag en todas sus obras:

La obra parte de la chapa y eso no ha cambiado a lo largo de los años, mezcla la caligrafía con los otros estilos, fusión de estilos. El graffiti consiste en escribir la misma palabra, pero diferente, siempre, con diferentes colores, diferentes técnicas, diferentes estilos, de tal manera en que ninguna se parezca a la otra y que todas sean distintas y que todo sea expresivo y que puedas lograr impactar a la gente con la misma palabra. No tiene ningún concepto, tengo más de 100 “Skol” totalmente distintos, ninguna se parece a la otra. (entrevista a Skol, videollamada, 27 de abril de 2021).

Esto también resulta importante en la obra de Lesder, pero curiosamente no en la obra de Doble D, el contexto rural en el que se desarrolló su práctica implica que la chapa o tag no fuera una opción para él, dado que todos lo conocían, su posición respecto al tema es interesante:

“Es que mirando en la investigación que hice sobre el tema, la chapa es muy ensimismada en la persona y en el ‘Yo’ y el ‘Yo estuve aquí’, es como una sobre-respuesta de uno mismo, de existencia de que ‘yo estoy aquí’, ‘yo quiero estar aquí’, no sé, no me pareció bonito.” (entrevista a Doble D, videollamada, 17 de febrero de 2021).

Su seudónimo “Doble D” nace del apodo que le ponen desde niño en los grupos que compartía en breakdance y capoeira, pero no está necesariamente asociado a una búsqueda de anonimato como en el caso de los otros graffiteros, él lo asume más como un proyecto que como una chapa. Es común ver tags de “Skol” o “Lesder” en la calle, pero encontrar un “Doble D” es casi imposible.

Podría contemplarse también a la práctica del graffiti como un mecanismo de pertenencia social como mencionan Lopera y Coba (2016) al definir la pertenencia social como la participación en colectivos o crews y su influencia en la identidad personal de los individuos: “Esta situación no debilita la identidad personal, sino al contrario la define y la constituye. Es decir, entre más amplias sean las relaciones o interacciones que tenga el individuo con otros grupos o personas, se va a fortalecer más su identidad.” (Lopera y Coba 2016, 65)

Esto puede aplicarse en el caso de Skol, quien al entrar al medio menciona: “el graffiti me abrió todas esas puertas y me dijo ‘Entra tranquilo, vos perteneces a esta cultura’. Por primera vez me sentí aceptado.” (entrevista a Skol, videollamada, 31 de marzo de 2021); conocer estos grupos y llegar a formar parte de ellos reforzaron su identidad y sería lo que lo motivarían a recorrer el camino (y trayectoria social) que lo ha llevado a ser el referente que es hoy en día.

Explorar alrededor de cómo o en qué categoría/etiqueta se reconocen los interlocutores puede llevarnos hacia la teoría de los mundos del arte de Becker que abordamos en el capítulo 2 y que mencionaba que los tipos de artistas podían variar según su “posición en relación con un mundo de arte organizado” (Becker 2008, 265), dividiéndolos en artistas profesionales integrados, artistas rebeldes, artistas *folk* y artistas ingenuos.

En este caso, teniendo en cuenta la variedad de oficios y profesiones que tienen los actores culturales que hacen parte, tanto del movimiento en general como de la Mesa de Arte Mural Pasto, se podría pensar que son tanto rebeldes como ingenuos y en algunos casos particulares incluso *folk*. Rebeldes en tanto, a que varios de estos actores son artistas académicamente formados (Doble D por ejemplo), que han optado por esta cultura y este estilo de vida específico con todo lo que eso implica; ingenuos en cuanto al estilo propio y la creación de nuevas formas de expresión y creación, y a su vez por su carácter incomprendido, que implicaría esa “dificultad con el público y las autoridades” (Becker 2008, 309) y Folk en cuanto a que (dado su carácter urbano y comunitario), muchas de las intervenciones son realizadas en colectivo con diversas comunidades, tanto del casco urbano como del área rural.

Pero al adentrarnos en si los interlocutores se consideran *artistas* el debate se complejiza, pues las concepciones de “artista” difiere entre unos y otros. Lesder sería el único de los tres que diría sin pelos en la lengua que se considera “un artista en todo lo que hace”, pues para él la palabra implica muchas cosas y “se la puede transformar dependiendo de las cosas que hagas” (entrevista a Lesder, vía telefónica, 9 de junio de 2022) refiriéndose a poner pasión o dar lo mejor en lo que se hace y en cómo se lo hace:

Según yo, como el Viejo Lesder<sup>194</sup> puede pensar es un artista, en todo su esplendor, porque es crear, es construir, es dar vida, es expresar, es exponer, es expandir, es como dar todo tu ser. Entonces en este caso, como hago graffiti, sería el “artista del graffiti”, ahora hago tatuajes sería el “artista del tatuaje” ¿Si ve? Entonces yo creo que se va acondicionando esta palabra a lo que tú quieres, puedes ser artista en todo lo que hagas. (entrevista a Lesder, vía telefónica, 9 de junio de 2022)

Skol por su parte no se encasilla a sí mismo en una categoría, no se considera artista, ni muralista, ni graffitero. No se categoriza en ninguna ni le interesa ser categorizado en ninguna, de la única manera que se ha denominado a sí mismo es como un “escritor de graffiti”:

La verdad no tengo una apreciación hacia mí, porque yo no puedo decir que soy artista porque no me creo artista, no puedo decir que soy muralista porque no soy muralista, si uno se va por el criterio de los artistas tradicionales, no soy nada, en ninguna encajo. (...). A mí me tiene sin cuidado el hecho de que me categoricen, por ejemplo, a veces me dicen “Es que usted es un verdadero artista” ¡No! Yo no soy artista, artistas muchos otros que hay en el mundo, pero yo soy un dibujante de letras y ya. (entrevista a Skol, videollamada, 31 de marzo de 2021).

Doble D se denomina a sí mismo artista en su discurso, pero siempre ha dejado muy claro que encasillarse o etiquetarse para él significa limitarse:

No sabría como encajarme, porque si bien para unos soy artista, para otros soy graffitero y así. Tampoco quisiera encajarme, ya que es como si me cerrara. Creo que “Doble D” es también un logro, ya que es como un alter ego que hizo que pudiera hacer todo este tipo de manifestaciones artísticas. Creo que respondería eso: Soy Doble D. (entrevista informal a Doble D, WhatsApp, 5 de julio de 2022)

Estas formas de los interlocutores de verse a sí mismos permiten apreciar que “lo que son” o “lo que hacen” no determinan ni validan su identidad, son sólo una parte de ellos, pero no los define. Los tres hablan de obras y piezas, pero en ningún momento se refieren a sus trabajos como “arte” y mucho menos en un sentido como el mencionado por Bourdieu (1979) en el que hay que contar con cierto nivel de educación, gusto y distinción para apreciarlo, siempre han dejado claro que lo que hacen es para la calle, para la gente y para la ciudad; a lo largo del tiempo que los conozco y que conozco su trabajo he notado que el único reconocimiento que en realidad les importa es el de la comunidad, esto no necesariamente significa que busquen legitimación ni validación en el sentido de Heinich (2002), los tres dejarían claro que no

---

<sup>194</sup> Su nombre artístico en el medio del rap y la forma que tiene para referirse a sí mismo.

necesitan ser validados ni reivindicados de ninguna manera y obviamente esos factores no influyen en su modo de asumir su identidad.

#### **4.2.2 Prejuicios y estereotipos: el estigma**

El prejuicio hace parte del devenir cotidiano del graffitero/artista urbano, más allá de su práctica, también el modo de vestirse y la música que escuchan hacen parte del prejuicio al que se ven expuestos al estar en la calle y ser como son, son estereotipados. Una práctica que en la lógica de Hall (2010): “Reduce, esencializa, naturaliza y fija la ‘diferencia’” (Hall 2010, 430), como mencionaría Skol quien considera que ha sido marginado “más que por ser graffitero por ser rapero” y ha mencionado que el usar cierto tipo de ropa es un factor determinante para ser discriminado o estigmatizado: “Los pantalones anchos y los buzos de capucha hacen que te discriminen más que un tatuaje en la cara, la capucha del saco es como un objeto que te ayuda a que te discriminen más fácil y yo, rapero y más encima graffitero, imagínate.” (entrevista a Skol, videollamada, 31 de marzo de 2021) de igual manera menciona la discriminación que recibe cuando termina de pintar: el transporte público no accede a movilizarlo, la gente se aleja de él y percibiría también a la lata de aerosol como un detonante.

El aerosol ha sido un elemento que ha sido utilizado para vandalizar, entonces vayas donde vayas del planeta tierra, tú sacas un aerosol y empiezas a dibujar con el aerosol y de una tienes unas miradas ahí, ya tienes unas dos o tres miradas que van a estar ahí viendo si estás dañando o qué estás haciendo. Aerosol y la ropa, esa es la combinación ganadora (risas), entonces pantalones anchos, capucha, lleno de pintura y un aerosol, ya te llaman de una a la policía. (entrevista a Skol, videollamada, 31 de marzo de 2021).

Como bien dice el interlocutor, son reducidos a lo que los hace “diferentes”, Lesder también menciona el prejuicio, pero hacia aspectos más concretos como la relación entre la práctica<sup>195</sup> y el consumo de alcohol o drogas, expresando que es un medio en el que se ven expuestos a ese tipo de cosas y que sí se ha sentido estigmatizado por eso.

Para Doble D es diferente, él entra al campo del graffiti/arte urbano 8 años después que Skol y 4 años después que Lesder, las trayectorias sociales de ambos interlocutores ya habían sentado un precedente. Skol como iniciador y promotor de eventos alrededor de la práctica la haría visible, de igual manera Lesder desde su gestión en los barrios surorientales y sus talleres con fundaciones, estas formas de posicionarse socialmente como sujetos del graffiti/arte urbano provocará los cambios que percibirá Doble D a su entrada al campo, quien explica su baja

---

<sup>195</sup> Entendida en este caso como el graffiti, pero también el rap, dado que el interlocutor se desempeña activamente en ambas prácticas.

percepción de prejuicio o estigmatización por el hecho de que su modo de desarrollar la práctica se inclinaba más hacia lo figurativo que hacia las letras y que la marginalización se daba “antes”: “De marginalización no puedo hablar porque creo que es algo más de los que estaban antes, creo que ya cuando yo empecé había un poco más de, no aceptación total, pero sí había como un poco más de visibilización” (entrevista a Doble D, videollamada, 1 de abril de 2021)

Un hallazgo interesante de esta investigación resulta que la categoría “arte urbano” no los define, es un término del que se apropiaron por razones más ligadas al prejuicio que otra cosa, los tres interlocutores mencionaron que la categoría puede haber surgido como un método para que el trabajo del graffiti o el muralismo callejero tenga más salida:

Es una etiqueta que se está usando por moda, porque muchos de los que salieron<sup>196</sup> vieron que nosotros como precursores y que ya llevamos tiempo acá hacíamos algo que a la gente le gusta, si te has dado cuenta el pastuso es muy similar<sup>197</sup>, la competencia es bastante desleal, si ven que a vos te funciona todos quieren hacer lo mismo. No algo parecido, lo mismo, exacto. En todo (entrevista a Skol, videollamada, 10 de junio de 2021).

Yo lo veo más con un término a cuestiones de negocios, como para poder generar empresa, como que se pueda vender más. Por ejemplo, usted va a ofrecer sus trabajos a fundaciones y dice “Hago graffiti” la gente piensa que simplemente son las letras porque eso es lo que se sabe del graffiti y no te van a contratar. Pero usted va y dice “Yo soy artista urbano y hago muralismo” entonces ya es como diferente (entrevista a Lesder, vía telefónica, 9 de junio de 2022).

Obviamente si uno llega a cualquier parte y dice “Yo quiero hacer graffiti” pues es muy difícil porque a la gente por lo general lo que le gusta es más el muralismo, entonces si dice “arte urbano” se entiende que no necesariamente sea un graffiti de letras sino también puede meter muchas manifestaciones de las cuales el arte urbano habla actualmente. De hecho, yo lo vería así, si se habla de graffiti se habla solamente de las letras y todo esto, pero si se habla de arte urbano es mucho más extenso, porque el graffiti ahorita está dentro del arte urbano (entrevista a Doble D, WhatsApp, 9 de julio de 2022).

Si vamos a esto y si los interlocutores se apropian el término como una estrategia que les permite acceder a más oportunidades laborales, se podría pensar que, en la lógica de Heinich (2002), de cierta manera sí es la “aceptación de los dominantes” la que “legitima” a la práctica como “arte”, pero sólo desde un punto de vista, es más bien como se indagaba en el capítulo 1, es un medio

---

<sup>196</sup> Artistas emergentes.

<sup>197</sup> Es una creencia común en Pasto que el pastuso tiende a ser desleal en la competencia, de ahí el dicho coloquial: “Pastuso come Pastuso”.

de activación laboral, un medio para que su trabajo sea más aceptado o más “comercial”, se apropiaron de un término que la gente asume de mejor manera y que es más difícil de estereotipar o estigmatizar.

En este orden de ideas también es posible pensar que las relaciones institucionales que iniciaron en el año 2017 y que darían paso a la creación de la Mesa de Arte Mural podrían ser un factor que ha provocado que la práctica del graffiti deje de ser reducida al vandalismo y mediante la categoría “arte urbano” sea apreciada fuera del prejuicio. El mural “Habitar la Ciudad desde el Arte” se volvería la obra insignia y el inicio de la apropiación de la categoría en la ciudad, como se narró en la historia del movimiento en el capítulo 1, la obra actuaría como plataforma de activación que derivó en diversas oportunidades laborales institucionales para los graffiteros/artistas urbanos, si bien todos los que participaron de ese muro y de la estrategia que lo hizo posible ya eran conocidos en su medio, la obra los haría conocer por otras instancias y los posicionaría como parte “legítima” del campo cultural pastuso.

Los tres afirmaron el cambio de las condiciones y percepciones que significó ese muro en su momento:

Yo creo que con ese mural que nosotros hicimos fue como una puerta más que se abrió para que sea más abierto el graffiti en la ciudad. Fue como que a la gente comenzó a llamarle más la atención, por eso se han dado más oportunidades de ejecutar, no cosas parecidas, pero si como que más facilidades en cuestiones de permisos, de logística, ha habido esa facilidad tanto de las herramientas como de las personas que dan permisos como también del apoyo de algunas entidades, no todas, pero si algunas entidades han querido apoyar las cuestiones del graffiti. (entrevista a Lesder, vía telefónica, 25 de febrero de 2021).

Como artistas sentimos un cambio porque fue la primera vez que pintábamos tan grande y la primera vez que yo, personalmente, me encargaba de un contrato tan grande, (...) por eso yo al final de muro estaba tan satisfecho porque eso fue como un aprendizaje total, esos 15 días fueron un aprendizaje gigante, como artistas evolucionamos mucho y también pienso que le dio como un cargo importante a nuestra hoja de vida, porque nosotros después de eso es como que referenciamos nuestro trabajo con ese muro, porque todo mundo lo ha visto, es más fácil para nosotros relacionarlo, en algún caso de que alguien necesite tener información de los murales, como es el mural más grande de la ciudad, es el más importante. Se volvió nuestra tarjeta de presentación y a la vez un “cierra-bocas” para la gente que nos cuestionaba. (entrevista a Skol, videollamada, 3 de marzo de 2021).

La verdad nunca había hecho un muro de esas dimensiones y me pareció chévere. Además de que aprendí mucho, esa fue otra cosa, como eran 3 contratos diferentes a mí me tocó aprender

todo desde cero, cómo pasar todo eso allá, los informes y eso, ahí Skol fue mi guía porque el man ya sabía toda esa vaina, fue bien durito pero chévere, porque de ahí llegaban contratos y ya sabía qué hacer. A mí me pareció que ese fue el punto de partida, de lo que venía haciendo a lo que hago ahora, la bandera la dejé demasiado alta y ya no podía bajar de ahí, además de que es bien vistoso. Cualquier cosa era como que daba referencias más con ese muro y era tan convincente, era el punto de partida. (entrevista a Doble D, videollamada, 25 de febrero de 2021)

### **4.2.3 Legado**

De igual manera este cambio en la percepción del prejuicio podría pensarse también como un legado, las trayectorias sociales de Skol y Lesder como iniciadores provocarían un cambio de la condición del medio del graffiti/arte urbano de Pasto, las condiciones del quehacer son muy diferentes al punto en que Doble D pueda expresar que no se ha sentido marginado por ejercer su práctica, mientras que Skol narra lo difícil que era pintar cuando inició:

Antes era muy complicado, hace muchos años era muy complicado porque como no había graffiti, no había gente pintando y al no haber gente pintando, uno pintaba y le caía todo mundo, todo mundo sabía que una persona estaba pintando. Entonces, era bien problemático porque donde estabas pintando te llegaban de una a joder (entrevista a Skol, videollamada, 31 de marzo de 2021).

De esa manera Skol, Lesder y los graffiteros que iniciaron con ellos el movimiento tuvieron que vivir esas situaciones en ese momento, ocupar esas posiciones en esas trayectorias sociales para que los artistas emergentes como Doble D, que entraría al medio mucho después, pudieran ejercer su práctica en un medio menos intolerante y prejuicioso.

Y en el mismo orden de ideas, el papel que los tres interlocutores han desempeñado en el desarrollo de la práctica del graffiti/arte urbano desde que esta empezara a visibilizarse abiertamente y ser graffitero/artista urbano en Pasto se volviera una opción. Los tres, tanto desde el Colectivo LSD como desde su práctica en solitario se volvieron referentes en el medio y en la ciudad.

El haber realizado obras de la talla de las Torres de la Paz en la vereda Santa Lucía del corregimiento del Encano y la cantidad de espacios que han recuperado con sus intervenciones los ha hecho sobresalir en el campo cultural pastuso, sus obras tienen su sello característico ya identificable a simple vista, la mezcla del 3D y caricaturas de Lesder, el Lettering de Skol y el realismo de Doble D son bien conocidos al punto que su estilo ha llegado a apropiarse desde otros colectivos o actores culturales emergentes.

La concepción de la Mesa de Arte Mural también puede apreciarse como un legado, los artistas que fundaron la Mesa, incluidos los tres interlocutores, provocarían un cambio en las condiciones del medio, como estandarizar los precios de los trabajos, estandarizar las medidas y un mayor acceso a contratos o trabajos con instituciones. Este mecanismo fue pensado como una plataforma tanto de visibilización del movimiento del graffiti/arte urbano como de formación para artistas emergentes, aquí los interlocutores y los artistas fundadores de la Mesa asumen un papel de mentores, guían a los nuevos actores culturales en el quehacer y todo lo que este implica.

El proceso de la Mesa fue algo que se hizo a partir del mural grande que se pintó, a partir de eso ya se visualizó el movimiento del graffiti, y se empezó a formar la Mesa, como para darle más espacio al graffiti, darle más peso a lo que se hace y así. El objetivo de visibilizar los artistas sí se ha cumplido, uno se acerca a la administración y dice que trabaja con la Mesa y sí conocen y están más dispuestos a apoyarnos (entrevista a Lesder, vía telefónica, 18 de marzo de 2021).

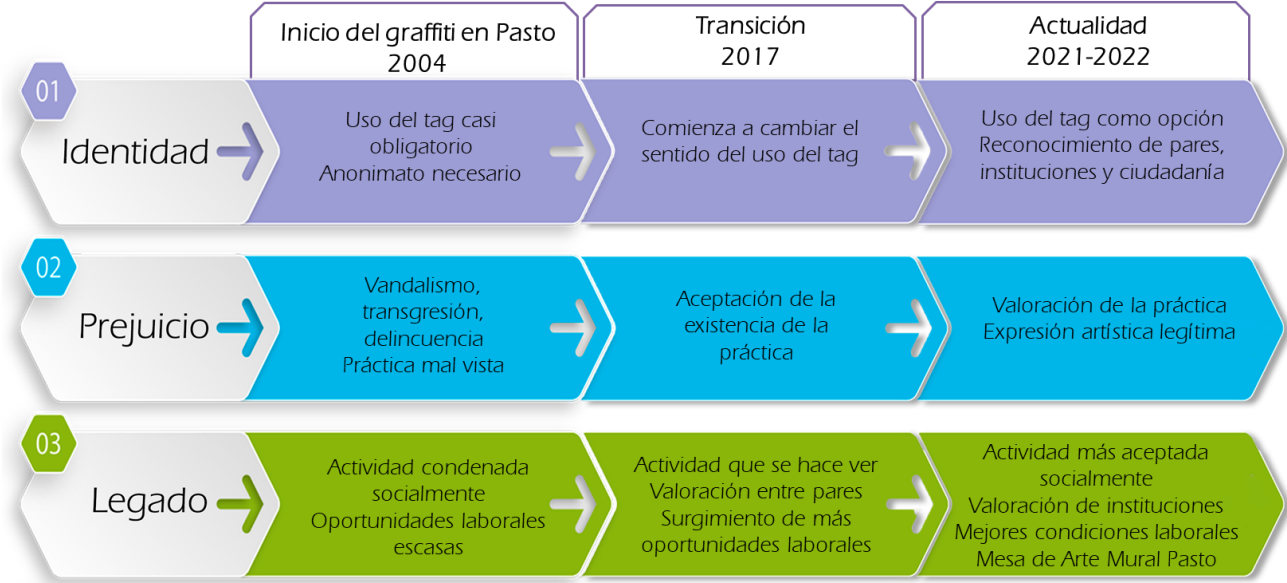
Al principio fue chévere, al principio fue bacano porque muchos de los colectivos que estaban empezando me tienen a mí como su referente, era chévere saber que el proceso que yo estaba llevando estaba bien porque me tenían como referente, entonces me di cuenta que con mi experiencia y mi conocimiento yo podía ayudarles a los otros colectivos a que empiecen a subir un poco de nivel (entrevista a Skol, videollamada, 10 de marzo de 2021).

El reconocimiento de la práctica como parte del campo cultural pastuso es el legado que los interlocutores y los demás actores que harían parte del proceso, les dejan a las generaciones venideras de artistas alternativos o graffiteros, una gran muestra de eso sería la cantidad de artistas emergentes que surgirían en el marco del paro nacional, unas manifestaciones que no se habían visto en movilizaciones anteriores.

El surgimiento de los actores de la escena y el camino que recorrieron para posicionar su práctica sacó a la luz estas expresiones gráficas alternativas, las hizo visibles y las hizo reconocidas, sea o no la categoría arte urbano la que las defina o las contenga, las puso en la realidad de la ciudadanía e instituciones de Pasto, dio a conocer su existencia y su validez como manifestación creativa. Aunque sea un término apropiado desde la academia o por estrategia laboral, hoy en día la ciudad de Pasto conoce la existencia de una nueva y valiosa forma de creación: el arte urbano.



**Gráfico 4.1 Síntesis de los hallazgos**



Elaborado por la autora (2022)

## **Conclusiones: aprendizajes del campo y la importancia de la metodología**

Son muchos los aprendizajes que me deja este trabajo investigativo y asimismo muchas las expectativas, porque estudiar una práctica desde las ciencias sociales y particularmente desde la antropología visual me resultó tan gratificante que el papel se quedó corto y quedaron muchas cosas por contar, he de confesar que mi deseo investigativo está más despierto que cuando inicié este proyecto y espero poder darle continuidad en otra instancia académica.

A pesar de la virtualidad, el enfoque de interacción de la metodología resultaría muy productivo e inmersivo, al punto que llegué a sentir muchas de las experiencias de mis interlocutores como propias pues observar una práctica desde adentro cambia la forma de verla y asimilarla.

Subrayo sobremanera la elaboración y el desarrollo del relato de vida, conocer las diversas facetas de mis interlocutores resultó fascinante, más aún por nuestra relación previa, la herramienta metodológica me permitió conocerlos y re-conocerlos en un nivel que probablemente no se habría logrado en otras circunstancias, igualmente la foto-elicitación sería un ejercicio de memoria que resultaría entrañable.

El trabajo de campo y la metodología me enseñaron que la crisis puede asumirse como una oportunidad de reinención y resiliencia, el inicio de este proyecto se dio en medio de un escenario crudo de crisis mundial y el trabajo de campo quedaría atravesado no sólo por la pandemia sino también por una crisis histórica en Colombia como fue el paro nacional, pero observar los acontecimientos desde lo investigativo-antropológico le cambió el sentido y lo hizo etnográficamente muy rico.

Fue interesante abordar la práctica desde distintas perspectivas y dimensiones, definir desde lo teórico los términos comúnmente utilizados en el campo cultural pastuso permitió comprender mejor la práctica y entender que más que graffiti y muralismo lo que se hace en Pasto es graffiti y *postgraffiti*. Realizar una línea de tiempo por el recorrido del movimiento de graffiti implicó un ejercicio de investigación y memoria que nos llevó por los orígenes del movimiento Hip Hop y el de deportes extremos urbanos, al mismo tiempo con la introducción de los colectivos de graffiteros/artistas urbanos más sobresalientes y su relación con la ciudad, antes y después del inicio de sus vínculos con la institucionalidad.

De igual manera abordar la relación del movimiento con el Estado y las políticas públicas implica ver a los actores culturales y al movimiento de graffiti/arte urbano de Pasto como entes de incidencia política, social y cultural. Hacer este recorrido cronológico del movimiento y abordar el contexto inmediato de la investigación, es decir en qué momento se desarrolló el trabajo de

campo, permite entender el porqué del enfoque cualitativo de la investigación y de las herramientas metodológicas planteadas.

Observar la dinámica de la ciudad de Pasto desde la antropología urbana implicó entender que todas las problemáticas que hacen parte del devenir urbano hacen parte de la razón de ser de los graffiteros/artistas urbanos, cómo asumen el espacio público y porqué hacen lo que hacen y del modo en que lo hacen; es decir el modo en que viven su “espacio concebido” (Lefebvre 1974). Estas problemáticas fueron también un detonante (las ruinas urbanas particularmente) para la relación que se forjó entre estos actores culturales y la institucionalidad y asimismo dio paso a una transición en su modo de ser percibidos por la sociedad, lo que derivó en un aumento de oportunidades laborales y de formación.

Reflexionar alrededor del estudio de la sociología del arte desde Heinich (2002), resulta importante para concebir al “arte urbano” como una práctica social, pues permite y facilita diversos tipos de relaciones y permite entender que las particularidades de la realidad del individuo hacen parte de su obra. A su vez, es posible vislumbrar que la “legitimación” no aplica en este caso en un sentido de aprobación, sino en un sentido de estar y ser parte de la ciudad, pero a su vez se percibe cierto dejo del aspecto de “dominación” en sus lazos con la institucionalidad, pues las oportunidades laborales que ha brindado este vínculo implican ciertas condiciones que los graffiteros/artistas urbanos se ven obligados a cumplir.

Este este aspecto resulta relativo y algo irónico pues el acceso a los recursos generados de sus relaciones con las instituciones nutre a su vez el graffiti vandálico o “no reglamentado”, pues es bien sabido que los colectivos guardan materiales que sobran de los contratos para salir a hacer pintas o lo conocido como “vandal”.

Esta reflexión se inscribe también en las tres visiones del arte de Bourdieu (1980), pues se puede asumir al graffiti/arte urbano pastuso como práctica al estar controlado por relaciones de poder, como bien simbólico pues su contexto lo inserta de lleno en relaciones sociales y como hecho social al considerar al movimiento y a sus practicantes como un campo y sus sujetos del *habitus*. Dentro de este marco también nos encontramos con la teoría de las reglas del arte y como el campo del graffiti/arte urbano crea y aplica sus propias reglas, pero que estas tienen un carácter más “libre”, pues si bien existe un código en la práctica, o ciertas “leyes tácitas” (Castleman 2012, 72) que se deben cumplir, éstas no imponen un nivel académico o un estatus social ni al practicante ni al espectador.

Este análisis da paso también a la teoría de Becker (2008) y los mundos del arte, donde se plantea al arte urbano pastuso como una práctica social, que se mueve en un medio de relaciones muy diversas: relaciones del individuo con el espacio, del individuo con el material, del individuo con el muro, del individuo con el Estado, del individuo con el público, del público con la obra, etc. Y a su vez entrever que, aunque las relaciones de los graffiteros/artistas urbanos pastusos con el Estado no influyeron considerablemente en el desarrollo de su práctica, si lo hicieron en su organización y aspiración de ser una mesa de participación ciudadana. De igual manera entender el papel del Estado en esta relación es el de un facilitador de recursos, medios y espacios que permitieron un mejor desenvolvimiento de los graffiteros/artistas urbanos pastusos y de su práctica.

Posteriormente conocimos a los interlocutores, sus contextos, cotidianidades y perspectivas, en relación con este tema se aborda la metodología y la transformación de las herramientas metodológicas que se dio por el contexto de pandemia en el que se realizó el trabajo de campo: El relato de vida como una herramienta que permitió conocer la práctica desde la mirada de sus practicantes, pero más allá de eso, conocer a los practicantes como individuos y conocer su recorrido hasta la fecha; el confinamiento provocado por la pandemia implicó que las sesiones se dieran de forma virtual, pero esto no afectó la información obtenida, el contexto brindó cierta cercanía, las sesiones del trabajo de campo se entremezclaban por momentos y trascendieron a ser espacios sociales. La línea de tiempo de las vidas y trayectorias de los interlocutores permite observar cómo la práctica se transforma y cómo influye en su desarrollo personal y social.

La foto-elicitación virtual surge de la imposibilidad de llevar a cabo la entrevista paseada, pues al no poder recorrer las obras presencialmente sería necesario realizarlo mediante una exploración y reflexión remota de sus obras compiladas en fotografías; la experiencia, aunque no sería tan vívida como se había planteado, generó un ejercicio de memoria que derivó en un experimento ciertamente subjetivo y nostálgico. Las herramientas metodológicas, además de brindarnos el material etnográfico, nos permitió conocer más a fondo los rasgos de las personalidades de los interlocutores desde el modo cómo asumieron el trabajo de campo.

Asimismo, abordar la pandemia y el paro nacional de Colombia con todas sus implicaciones, dinámicas y problemáticas permitió entrever cómo las particularidades de los interlocutores influyen en sus reacciones y acciones en escenarios de crisis, además conllevó un cambio no sólo en el país y en el mundo, sino también en el modo de ver y apreciar la práctica y a sus practicantes.

El contexto del paro provocó una ola de manifestaciones gráficas urbanas que derivó en la aparición de nuevos actores culturales que se vincularon al movimiento, esto implica un nuevo devenir que comienza, artistas y graffiteros nuevos que surgen y que seguramente darán continuidad a esta transformación que se viene gestando con la trayectoria de los colectivos. Sería interesante abordar investigativa y antropológicamente esta nueva era del graffiti/arte urbano pastuso que está emergiendo.

De igual manera la foto-elicitación nos permitió profundizar en ciertos aspectos de la práctica como los son la concepción de la obra, la importancia de los materiales y el tamaño de la pieza; el contexto del paro pone sobre la mesa también la importancia de los formatos, el cómo y en qué contexto se presenta una pieza está directamente relacionado con la recepción que tendrá desde el público.

En consecuencia, el análisis de los hallazgos del trabajo de campo nos lleva a comprender la chapa y su importancia en el medio del graffiti, el uso del tag cambia de sentido con el paso del tiempo y adquiere relevancia como un mecanismo de “pertenencia social” (Lopera y Coba 2016), pero a su vez inferimos que lo que son y lo que hacen conforman una parte de ellos, pero no validan su identidad. El prejuicio también tiene un papel determinante, pues sería por esto que los interlocutores se adscriben al “arte urbano” para hacer la práctica más aceptada y menos estereotipada. La etiqueta “arte urbano” es apropiada como una estrategia multipropósito: tanto para alejarse del prejuicio que carga el graffiti como para abrir campo laboral e insertarse en el campo cultural de la ciudad.

El cambio de la percepción del público que implicó en una reducción del prejuicio y las trayectorias sociales de los interlocutores se considera un legado, así como el papel que los tres interlocutores han ejercido en el movimiento y en el campo cultural de la ciudad, más allá de lo que han logrado con sus obras es lo que han logrado con su gestión, como ser parte del proceso de creación de la Mesa de Arte Mural Pasto y asumirse como mentores de artistas emergentes. Y el “arte urbano” como el gran legado que todos los actores culturales del movimiento le han dejado a la ciudad.

Por último, queda decir que son muchas las expectativas en cuanto a las proyecciones a futuro que se abren a partir de esta investigación pues, como dije anteriormente, quedan muchas cosas por contar; el graffiti y el arte urbano son prácticas con dinámicas y elementos tan diversos que sociológica y antropológicamente se pueden explorar mucho más y desde muchos puntos de vista.

Abordar la práctica desde otros movimientos culturales y contraculturales tiene gran potencial a nivel etnográfico y antropológico, como el Hip Hop y los deportes extremos urbanos y de qué manera sus dinámicas se relacionan o no con el graffiti/arte urbano.

Si bien las tensiones dentro del movimiento de graffiti/arte urbano no fueron profundizadas en este trabajo, me parecen muy valiosas etnográficamente hablando y considero que requieren un estudio más amplio que se puede realizar con más de un colectivo de la escena, lo planteo como una proyección para darle continuidad a esta investigación.

Puedo asegurar que el graffiti/arte urbano de Pasto va a seguir posicionándose en el devenir urbano de la ciudad y espero tener la posibilidad de seguir analizando sus dinámicas desde el contexto académico.

## Lista de referencias

- Abarca Sanchís, Francisco Javier 2010. “El postgraffiti, su escenario y sus raíces: graffiti, punk, skate y contrapublicidad.” Tesis de la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo II (Diseño e Imagen).  
<https://eprints.ucm.es/id/eprint/11419/>
- Ardévol, Elisenda; Bertrán, Marta; Callén, Blanca; Pérez, Carmen. 2003. “Etnografía virtualizada: la observación participante y la entrevista semiestructurada en línea” Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social, núm. 3, primavera, 2003, pp. 72-92. Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona, España.  
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=53700305>
- Argüello, Alberto. 2005. “Redescubriendo la sociología del arte. Comentario a ‘Lo que el arte aporta a la sociología’ de Nathalie Heinich”. Addenda Número 12• Abril-Junio de 2005.
- Ariza Marín, Jenifer. & Caballero Corredor, Juan. 2022. “Graffiti y arte mural: agentes de la protesta social en Colombia.” Repositorio Institucional de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. 2022. <http://hdl.handle.net/11349/29551>
- Becker, Howard. 2008. “Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico” Ia ed. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes. 2008. ISBN 978-987-558-147-0.
- Becker, Howard; Pessin, Alain. 2006. “A Dialogue on the Ideas of ‘World’ and ‘Field’”. Sociological Forum, 21(2), 275-286. doi: 10.1007/s11206-006-9018-2.
- Borja, Jordi y Muxi, Zaida. 2001. “Centros y Espacios Públicos como Oportunidades”. En Perfiles Latinoamericanos, 19. 115-130. FLACSO México.
- Bourdieu, P., Silberman, A., Brown, R. L., Clause R., Karbusicky, V., Luthe, H. O., Watson, B. 1968. “Sociología del Arte”. Impreso en 1971 por Ediciones Nueva Visión SAIC Viamonte 494, Buenos Aires, Rep. Argentina.
- Bourdieu, Pierre. 1979. “La Distinción. Criterio y Bases Sociales del Gusto”. Grupo Santillana de Ediciones, S. A, 1988, 1998. Torrelaguna, 60. 28043 Madrid, España.
- Bourdieu, Pierre. 1980. “¿Y quién creo a los creadores?”. Conferencia pronunciada en la École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs, abril de 1980.
- Bourdieu, Pierre. 2007. “El Sentido Práctico”. Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2007.

- Careri, Francesco. 2018. "Artes Cívicas". En Conocer la ciudad, editado por Greene Ricardo. Talca: Bifurcaciones.
- Castillo, J., Ayala S., Prada, T., Ocampo, D., Cajiao, A., Lleras, M., Rubio, G., Silva, A., Zárate, L. 2018. "Seguridad Ciudadana y Migración Venezolana. Análisis Exploratorio". Fundación Ideas para la Paz FIP. Bogotá, Colombia.
- Castleman, Craig. 2012. "Getting Up. Hacerse Ver. El graffiti metropolitano en Nueva York". Editorial Capitán Swing Libros, S.L. ISBN: 978-84-940279-0-1.
- Couvreaux, Nicolás. 2016. "La Biblia del Graffitero. Una Teoría Constructiva para la Generación que tomará el relevo". Programa Oficial de Doctorado en Arte RD 1393/2007. Creación Artística y reflexión crítica (D01.56.1.13 Grupo Único). Universidad de Granada. España.
- Dávila León, O. y Ghiardo Soto, F. 2019. "Trayectorias sociales como enfoque para analizar juventudes." Última Década, 26(50), 23-39. Consultado de <https://ultimadecada.uchile.cl/index.php/UD/article/view/53843>
- Delgado, Manuel. 2013. "El Espacio Público como Representación. Espacio Urbano y Espacio Social en Henri Lefebvre". Conferencia en la Ordem dos Arquitectos de Oporto, 15 de mayo de 2013.
- Durán, A., Rivera, J., Castillo, J. 2019. "Flujos migratorios de venezolanos y comportamiento delictivo: la necesidad de política pública para prevenir la estigmatización, marginalización y criminalización". Revista Zero. Universidad Externado de Colombia. [https://zero.uexternado.edu.co/flujos-migratorios-de-venezolanos-y-comportamiento-delictivo-la-necesidad-de-politica-publica-para-prevenir-la-estigmatizacion-marginalizacion-y-criminalizacion/#\\_ftn2](https://zero.uexternado.edu.co/flujos-migratorios-de-venezolanos-y-comportamiento-delictivo-la-necesidad-de-politica-publica-para-prevenir-la-estigmatizacion-marginalizacion-y-criminalizacion/#_ftn2)
- Elorza, Ana. 2019. "Segregación residencial y estigmatización territorial. Representaciones y prácticas de los habitantes de territorios segregados". Eure 45, no. 135.
- Figueroa, Diana. 2018. "Acción pública y juventud en Nariño: un análisis de la participación de los jóvenes en el proceso de política pública 1997-2015." Tesis de maestría, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales FLACSO Ecuador.
- Figueroa Saavedra, Fernando. 2012. "Introducción. Getting Up: Cuando los túneles de la memoria rebosan de color". Getting Up. Hacerse ver (pp.9-22) Editor: Capitán Swin.



- Figuroa Saavedra, Fernando. 2013. "Graffiti: un problema problematizado". Revista Madrid. Materia de debate (pp.373-401) Editor: Club de Debates Urbanos.
- Figuroa Saavedra, Fernando. 2014. "El Graffiti y el Sistema del Arte". Escenas del graffiti en Granada (pp.16-23) Editorial: Ciengramos. Editor: Ramón Pérez Sendra.
- Geertz, Clifford. 1988. "El Antropólogo como Autor". Ediciones Paidós.  
<https://filosoficabiblioteca.files.wordpress.com/2013/10/geertz-el-antropologo-como-autor.pdf>
- Gutiérrez, Jeanfreddy. 2020. "¿Venezolanos son los responsables del aumento del crimen en Colombia?". Efecto Cocuyo Periodismo que ilumina. <https://efectococuyo.com/cocuyo-chequea/venezolanos-crimen-colombia/>
- Hall, Stuart. 2010. "El espectáculo del otro". Textos de antropología contemporánea / coord. por Francisco Cruces Villalobos, Beatriz Pérez Galán, 2010, ISBN 9788436260854, págs. 75-94.
- Heinich, Nathalie. 2002. "La Sociología del Arte". ed. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.
- Lopera Molano, Ángela María; Coba Gutiérrez, Patricia. 2016. "Intervención del espacio público: percepción ciudadana del graffiti en la ciudad de Ibagué, Colombia" Encuentros, vol. 14, núm. 1, enero-junio, 2016, pp. 55-71. Universidad Autónoma del Caribe.
- Mariscal, C. 2013. "Bourdieu y el arte. La construcción de un «punto de vista»". Question/Cuestión, 1(37), 336-350. Recuperado a partir de <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/1761>
- Mármol, Hugo. 2018. "Del otro lado de la Frontera". Le tengo el Dato No. 002. El Periódico de Datos Abiertos. Gobernación de Nariño. Mayo de 2018.  
[https://datos.narino.gov.co/periodico/LE\\_TENGO\\_EL\\_DATO\\_No002.pdf](https://datos.narino.gov.co/periodico/LE_TENGO_EL_DATO_No002.pdf)
- Martín García, Antonio. 1995. "Fundamentación teórica y uso de las historias y relatos de vida como técnicas de investigación en pedagogía social". Facultad de Educación. Universidad de Salamanca. Aula, 7, 1995, pp. 41-60.
- Montenegro, Luis. 2015. "Del amor en muros: criptología poética de San Juan de Pasto" Universidad de Nariño. Pasto, Nariño.  
<https://biblioteca.udenar.edu.co/atenea/91187.pdf>

- Muñoz, Bernardo. 2012. “Renovación Urbana en el Centro Histórico de San Juan de Pasto “Centro Andino de la Cultura”. Universidad Piloto de Colombia. Bogotá D.C.  
<http://repository.unipiloto.edu.co/bitstream/handle/20.500.12277/1702/Trabajo%20de%20grado.pdf?sequence=1>
- Nardone, Mariana. 2012. “Vínculos Creativos: Las oportunidades en redes de arte comunitario y el capital social”. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales FLACSO Argentina.
- ONU, Oficina de la Derechos Humanos. 2021. “Informe de la Oficina de Derechos Humanos de la ONU. El Paro Nacional 2021: Lecciones aprendidas para el ejercicio del derecho de reunión pacífica en Colombia” Diciembre de 2021.  
<https://reliefweb.int/report/colombia/el-paro-nacional-2021-lecciones-aprendidas-para-el-ejercicio-del-derecho-de-reuni-n#:~:text=Entre%20el%2028%20de%20abril,civiles%20y%20dos%20eran%20polic%C3%ADas>
- Pérez Silva, Vicente. 2008. “San Juan de Pasto, antecedentes históricos.” Revista Credencial Historia, Edición 226, octubre de 2008. Biblioteca Virtual del Banco de la República.  
<https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-226/san-juan-de-pasto>
- Pujadas, Juan José. 1992. “El método biográfico: El uso de las historias de vida en ciencias sociales” Editores: Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS) ISBN: 84-7476-174-3.
- Taylor, S. y Bogdan, R. 1984. “Introducción a los métodos cualitativos de investigación: la búsqueda de significados”. Ediciones Paidós. ISBN: 84-7509-816-9.
- Uribe, Cristián. 2011. “El arte urbano y la producción de sentidos políticos juveniles.” VI Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.  
<https://www.aacademica.org/000-093/108>
- Wacquant, Löïc. 2012. “Merodeando las calles. La moral, la pobreza y las trampas de la etnografía urbana.” Barcelona: Gedisa.

### **Relatos de vida**

No.1 Relato de Vida Lesder.

Febrero 18 y 25 de 2021. Marzo 18 de 2021. Junio 09 de 2021.

No.2 Relato de Vida Skol.

Febrero 17 y 25 de 2021. Marzo 3, 10 y 31 de 2021

No.3 Relato de Vida Doble D.

Febrero 17 y 25 de 2021. Marzo 3 y 17 de 2021. Abril 1 de 2021.

### **Foto-elicitación**

No.1 Foto-elicitación Lesder.

Abril 29 de 2021. Agosto 03 de 2021.

No.2 Foto-elicitación Skol.

Abril 27 de 2021.

No.3 Foto-elicitación Doble D.

Agosto 05 de 2021.

### **Entrevistas Paro Nacional**

No.1 Entrevista Paro Nacional Lesder.

Junio 09 de 2022.

No.3 Entrevista Paro Nacional Skol.

Junio 10 de 2022.

No.3 Entrevista Paro Nacional Doble D.

Agosto 05 de 2021.

### **Entrevistas Informales**

No.1 Entrevista Informal Skol.

Noviembre 05 de 2020.

No.2 Entrevista Informal Doble D.

Julio 05 y 09 de 2022.