

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES CULTURALES-MUSEO**



**MURALES QUE HABLAN. PROCESOS DE SIGNIFICACIÓN,  
RESISTENCIA Y GENTRIFICACIÓN EN EL ESPACIO PÚBLICO DE  
MEXICALI, MÉXICO Y BOGOTÁ, COLOMBIA**

**TESIS**

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRA EN ESTUDIOS SOCIOCULTURALES**

**PRESENTA**

**SANDRA ANGÉLICA MARTÍNEZ CRUZ**

**DIRECCIÓN**

**CÉSAR ENRIQUE JIMÉNEZ YAÑEZ**

**MEXICALI, BAJA CALIFORNIA, ENERO 2025**

# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>6</b>
El arte y la vida .....	6
Murales que hablan y el planteamiento del problema de investigación .....	16
Preguntas y objetivos de investigación .....	20
El mural como objeto de estudio. Dimensiones involucradas en su creación .....	21
<b>CAPÍTULO I</b>	
<b>ANTECEDENTES .....</b>	<b>37</b>
1.1 Sobre las formas culturales y su carga política .....	37
1.1.1 Más allá del museo, el arte y sus implicaciones sociales .....	43
1.2 Muralismo en México .....	46
1.3 El mural como resistencia en el espacio público: un medio, múltiples experiencias .....	52
1.4 Notas sobre mural en Mexicali, México .....	60
1.5 Notas sobre mural en Bogotá, Colombia .....	67
<b>CAPÍTULO II</b>	
<b>IMAGEN Y SOCIEDAD .....</b>	<b>75</b>
2.1 Apuntes sobre la imagen .....	75
2.1.1 Retórica de la imagen .....	80
2.1.1.1 Más allá de la imagen: sobre las intenciones detrás de su creación .....	88
2.2 Gentrificación y <i>Art Washing</i> , el arte como instrumento modelador de la urbe .....	99
2.3 Arte y resistencia .....	110

<b>CAPÍTULO III</b>	
<b>ESTRATEGIA METODOLÓGICA .....</b>	<b>130</b>
3.1 Abordaje general de la metodología y la pertinencia al estudio propuesto ...	131
3.2 Caracterización de quienes se involucran en la investigación .....	136
3.2.1 Pintura mural en Mexicali, entre la gentrificación, el grafiti y la protesta ....	138
3.2.1.1 El caso de la intervención del Colectivo Tomate en 2019 .....	140
3.2.1.2 Experiencias de artistas y colectivos de pintura mural de protesta o resistencia en Mexicali.....	156
3.2.1.2.1 El “Profe Ray” .....	157
3.2.1.2.2 Casa de Artes y Oficios La Joyita .....	166
3.2.1.2.3 Escuela de Comunicación Popular Grafito Activo .....	182
3.2.2 Pintura mural en Bogotá, la regulación del arte urbano .....	196
3.2.2.1 El decreto 075 y las mesas locales de grafiti .....	198
3.2.2.2 Museo Abierto de Bogotá, institucionalización y resistencias .....	200
<b>CAPÍTULO IV</b>	
<b>ANÁLISIS, PROPUESTAS Y REFLEXIONES .....</b>	<b>229</b>
Análisis del mural en el espacio público .....	230
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>237</b>
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>252</b>
<b>ENTREVISTAS .....</b>	<b>272</b>

No hay precio de entrada  
que nos separe de estos colores  
no hay marcos...  
a no ser por el cielo,  
la lluvia, el sol,  
la gente, el aire infectado.

No hay un guardia exigiendo  
no tocar  
no mirar mucho rato  
no apoyarse  
no mearse

¿Es esto una obra de arte?  
¿Dónde están las precauciones?  
¿Dónde las compañías de seguro?  
¿Dónde el silencio que va  
mano en mano  
con ese arte que cuelga en los  
museos?

¿Es esto una obra de arte?  
¡O, sí que lo es!  
Una obra de arte...  
Como tú y como yo  
hermana/hermano  
Estas imágenes en el muro  
han venido a vivir entre nosotros,  
se han hecho parte del barrio,  
se arriesgan con nosotros,  
envejecen y se arrugan,  
han venido a morir con nosotros.

Este museo no abre de 9 a 5.  
Este museo está siempre abierto,  
siempre gratis  
siempre generoso  
como el amor verdadero.  
¿Es esto una obra de arte?  
¡Por supuesto!  
Aquí es donde todo comenzó,  
¡Pregúntenle a la gente de las  
cavernas!

**“El Mural”**

Carlos Barón

## **AGRADECIMIENTOS**

A mi familia, primero y siempre, por permitirme seguir mi camino y apoyarme a pesar de la distancia, desde mis primeras aproximaciones a las artes y hasta las últimas consecuencias de mis decisiones. Por enseñarme la dialéctica de la vida sin exceso de teoría, con hechos.

A Henur y Ulianov, por compartir sus conocimientos y darme las herramientas de pensamiento para poder analizar la realidad y avanzar en esta vida con certeza.

A mi director de tesis, Dr. César Jiménez-Yáñez, siempre ameno, por guiarme, y al mismo tiempo permitirme elegir el rumbo que quería para este proceso de investigación que fue tan satisfactorio como tortuoso. No podría estar más contenta con el resultado, y, sobre todo, con el proceso, su aliento constante y retroalimentación me trajeron a buen puerto.

A mis lectores, Dr. Alejandro Peimbert y Dr. Óscar Rivera, por acompañarme a lo largo de esta investigación, sus comentarios y observaciones me impulsaron a profundizar y pulir el presente trabajo.

A mis colaboradores, por permitirme inmiscuirme en ese pedacito de su vida, por compartirme sus historias, experiencias, opiniones, por abrirme la puerta a sus espacios y prácticas, y por seguir creando.

A mis compañeros de generación de la maestría, su apoyo y risas fueron fundamentales para aguantar en los momentos más pesados de este camino, espero haber sido para ustedes un soporte como lo fueron para mí.

A la Mtra. Viridiana Loza, por ayudarme a confiar, a ver mis fortalezas y encontrar mi propia forma de hacer las cosas, sin ti no sé si habría podido terminar.

A todo el profesorado del IIC-Museo, de todos aprendí y un poco de cada clase se encuentra aquí y allá a lo largo de este texto, gracias por compartir su conocimiento.

A mis amigos por sus ánimos constantes, por escuchar mis quejas cuando ya me sentía harta y no sabía ni para donde moverme, por estar siempre para mí, quiero estar siempre para ustedes.

Al Consejo Nacional de Humanidades, Ciencia y Tecnología (CONAHCYT), por el apoyo recibido durante este posgrado, sin el cual no podría haberme dedicado en profundidad a la indagación de este fenómeno.

A todos los que me prestaron un oído para desarrollar las ideas que a veces ni forma tenían, para ir las construyendo poco a poco, al fin, aquí está, la re mentada tesis.

## INTRODUCCIÓN

### El arte y la vida

El arte atraviesa múltiples aspectos de nuestra vida cotidiana, los sonidos se organizan para crear música y nos acompañan en el andar diario, la imagen se multiplica en nuestras manos en forma de fotografías, videos y memes en las redes socio digitales, y fuera, en las calles, las imágenes apelan a nuestros sentidos constantemente en forma de publicidad, decoración o protesta. Ahí, en la calle, los murales hablan, dotan de color y sentido el andar diario, provocan en quien observa una experiencia que, con suerte, irá más allá de la simple mirada pasajera. Por ello cabe indagar lo que sucede ahí, las intenciones que se asoman entre pinceladas en las calles de la urbe.

Soy una mujer originaria de un pequeño pueblo en el oriente de Michoacán, con una población de apenas alrededor de mil habitantes. Desde niña comencé una vida nómada que no ha parado hasta la fecha, pasé de vivir en ese pequeño pueblo, a una pequeña ciudad, Córdoba, Veracruz, y así pasé por varios estados y ciudades de la república mexicana, viviendo varios años en cada sitio, aprendiendo a observar desde la diferencia, desde el contraste con lo que ya había vivido. Experimenté dichas diferencias sobre todo en lo sensorial, la forma de hablar, el volumen de la voz, los colores del espacio, cómo se transitan las ciudades o los pueblos, la forma de habitar los espacios públicos. Desarrollé una sensibilidad que decanté por medio de las artes, cursando la licenciatura en Artes Visuales<sup>1</sup>; durante

---

<sup>1</sup> Producciones artísticas cuyo principal componente es el visual, engloba tanto a las artes plásticas tradicionales (artes que utilizan materiales capaces de ser moldeables o modificables por el artista

este periodo formativo conocí a varias personas y artistas que ejercieron una fuerte influencia en mi modo de ver, entender y analizar la realidad.

Al entrar a la licenciatura ya tenía la convicción de que el arte puede ser un medio para comunicar desde otros lenguajes y generar experiencias estéticas para enunciar, denunciar y transformar la vida de las personas. Sin embargo, en mis primeros años de formación profesional, lo que se me enseñaba en la universidad era todo lo contrario. Algunos profesores nos decían que el arte no puede salvar a nadie y que nos olvidáramos de esas ideas ingenuas. Se afirmaban tajantemente que realidad es todo lo que no soy yo, que está fuera de mí y que no puedo conocer. Este tipo de afirmaciones fueron poco a poco minando mis ideas, de que el arte es importante en la sociedad y que puede ayudar a mejorar el mundo.

Es hasta mi acercamiento al pensamiento materialista dialéctico de Vicente Lombardo Toledano, director de la Escuela Nacional Preparatoria, fundador de la Central de Trabajadores de América Latina (CETAL) y La Universidad Obrera entre otras organizaciones, que tuve una perspectiva más profunda y consciente de la dimensión política de la vida social. Entendiendo la política no sólo como aquello relativo a la llamada “democracia” o a la partidista, sino en sentido más amplio, a la forma en que establecemos nuestras relaciones con los demás y con el sistema en que existimos.

Entrar en contacto con el materialismo dialéctico significó para mí un parteaguas en la forma de entender y analizar el mundo y sus múltiples fenómenos.

---

como la pintura o la escultura) como otras expresiones generadas gracias a nuevas tecnologías como la fotografía, el videoarte, *Net.Art*, y otras expresiones surgidas en el Siglo XX como el *Land Art*, la intervención, la instalación. Asimismo, se consideran dentro de las artes visuales otras expresiones como el arte interactivo o la *performance*, entre otros.

Sus planteamientos tienen en primera instancia la existencia de una realidad objetiva de la que formamos parte, por lo que siempre tengo en consideración esas condiciones objetivas que van más allá de mis juicios de valor y mis percepciones al reflexionar sobre algún fenómeno.

Uno de los postulados que fueron clave en la forma en que me muevo en el mundo es el de la posibilidad de la transformación de esa realidad por medio de la praxis, que entiendo como un hacer consciente, una práctica ligada a la teoría. Esto fue particularmente significativo para mi considerando la pesadumbre en que me estaba hundiendo debido a las corrientes de pensamiento que imperaban en su momento en mi facultad. Finalmente pude entender que lo que ahí se afirmaba era solo una vertiente de una corriente filosófica que era opuesta al materialismo y a la dialéctica, aun cuando hicieran uso de sus herramientas.

Cuando llegué a conocer esta teoría (materialismo) y método (dialéctica), tuve herramientas para cuestionar estas enseñanzas con raíz filosófica idealista. Y aunque los postulados materialistas puedan parecer rígidos, para mi fueron la apertura a un mundo de posibilidades, entendí que yo también soy parte de esa realidad y que puedo conocerla y transformarla con mi hacer. Esta visión me ha acompañado desde entonces y en los momentos más complejos de mi vida me ha servido como un faro hacia el cual dirigirme que ilumina un camino lleno de incertidumbres.

El método dialéctico, con su planteamiento sobre la conexión entre todos los fenómenos del universo, tanto de la naturaleza como de la vida humana y social, donde tal conexión es causal, recíproca y se encuentra en constante movimiento, me ha permitido profundizar en la observación del mundo y los fenómenos que me

interesan, en el mural por ejemplo, más allá del objeto “pintura en muro”, pienso en todas las cosas que tuvieron que suceder para que se llegara a ese resultado, no sólo lo que se refiere a la ejecución física del mismo, sino a las intenciones detrás de tal acción.

Conocer la teoría del materialismo y el método dialéctico fue crucial para mí, pues más allá de los posicionamientos políticos y sociales que se formaron por influencia de las personas que me introdujeron a éstos, la visión dialéctica se convirtió en una herramienta cotidiana para enfrentarme al mundo, para tomar decisiones y analizar la realidad y circunstancias en las que me muevo. Si bien el materialismo dialéctico es constantemente confundido con marxismo, para mí es importante señalar que el marxismo es solamente una teoría desarrollada que utiliza tanto el materialismo como la dialéctica para realizar sus análisis, centrados sobre todo en la economía y las relaciones que se entablan en los modos producción. El Materialismo dialéctico no se agota con el marxismo, sino que contiene a este último.

Este paradigma me permitió ver más allá de lo obvio e incrementó mi curiosidad por el mundo, por conocer los engranajes que mueven la maquinaria en la que intento existir en paz, me dio claridad sobre la existencia, no sólo a nivel social sino físico. Incrementó mi interés por las ciencias y comprendí que tanto las ciencias “duras” como las humanidades se interrelacionan y conforman la complejidad del mundo que habitamos. Gracias a esto pude entender que el individuo y sus decisiones forman parte de algo mucho más grande. A veces pareciera que lo que pensamos, e incluso sentimos, es muy nuestro, pero si

ponemos atención, siempre hay influencias externas que van moldeando nuestras opiniones y decisiones.

El materialismo dialéctico ha sido esta herramienta de análisis de la realidad que me ha permitido entender los más variados fenómenos, teniendo presente siempre la realidad objetiva y las diversas manifestaciones de la misma, desde lo físico, espacio-temporal, como lo histórico y simbólico, siendo esta última dimensión en donde se ubican las producciones artísticas, que influyen en la construcción de sentido y de identidad en la sociedad.

En la historia de lo que llamamos arte es posible observar que estas creaciones pueden modificar la forma en que se desarrollan las dinámicas sociales de un grupo o la forma en que un individuo se relaciona con el espacio, con otros individuos y con el mismo arte, lo que he podido comprobar de primera mano partir de intervenciones artísticas propias, estas experiencias me generaron un interés en las posibilidades sociales del arte.

Si bien, el campo de las artes es muy amplio y con disciplinas tan variadas como la música, el teatro, la danza o las artes visuales, es en estas últimas que centro mi interés en el presente documento, particularmente en la pintura, pues considero que, aunque el arte se ha transformado a la par de las sociedades que lo gestan, llegando ahora a utilizar herramientas propias de la programación, la bioingeniería o la inteligencia artificial para la creación de nuevas propuestas artísticas; la pintura no ha perdido su popularidad a pesar de que en más de una ocasión se haya anunciado la muerte de la misma. Lo cual también viene de un interés personal, pues yo misma vuelvo a la pintura cada tanto a pesar de dedicar mi tiempo a otro tipo de prácticas.

Me parece que uno de los factores que influyen en la idea de que la pintura es una de las formas de arte por excelencia y se menosprecien otro tipo de prácticas como el performance o el arte objeto es debido a la escasa educación artística a la que hemos tenido acceso la mayoría, en mi secundaria la clase de artes se limitaba a enseñarnos a tocar dos melodías en flauta dulce y hacer dibujos libres, por lo que en ese tiempo jamás podría haber imaginado que dos personas desnudas paradas en la entrada de un museo podía ser una pieza artística<sup>2</sup>.

Considero que otro de los grandes problemas con la educación artística y la creación de público que consuma propuestas de arte contemporáneo tiene que ver con que las propuestas artísticas más actuales se encuentran centralizadas y concentradas en las grandes urbes, y aún en ellas, es bajo el porcentaje de personas que consumen voluntariamente estas nuevas propuestas, pues gran parte de la población tiene condiciones laborales que no le permiten tener tiempo o siquiera interés en buscar las ofertas artísticas que proporciona el estado o los agentes independientes.

Por ello me parece que las propuestas más aceptadas por el grueso de la población como “arte” son la pintura, el dibujo, la escultura y quizá la fotografía. Esto lo he notado en los comentarios que familiares y amigos tienen respecto a propuestas artísticas que salen de lo tradicional, como la instalación, el video arte, el performance u otras producciones artísticas “conceptuales”. También es fácil

---

<sup>2</sup> Pieza de la artista Marina Abramovic y su pareja Ulay, titulada “Imponderabilia”, ejecutada a finales de los 70’s.

observarlo en comentarios *online* sobre piezas controversiales como “Comediante”<sup>3</sup> de Maurizio Cattelan, vendida por \$120 mil dólares en Art Basel Miami en 2019 (dos de las tres ediciones); más allá de los posibles significados de esta pieza, la controversia que generó su presentación y la venta de la misma, nos hablan de lo alejadas que se encuentran ciertas propuestas de la gran mayoría de la población, tanto a nivel de comprensión como económico.

Incluso entre amigos con formación universitaria, pero de áreas distintas a las humanidades, he notado que no existe interés por consumir material artístico “conceptual”<sup>4</sup>, incluso convencional. Creo que gran parte de la población jamás se interesará o tendrá la oportunidad de entrar a un museo o galería, e incluso dentro, puede ser que las propuestas no les resulten llamativas o les sean completamente ajenas debido a una falta de lenguaje común.

Más que la generación de un juicio sobre si las propuestas contemporáneas tienen mayor o menor valor que las tradicionales, estas observaciones me han llevado a interesarme por las propuestas que sí buscan relacionarse con la mayoría de la población, propuestas que dejan de lado el elitismo para conectar con la gente de a pie, la que no va a las galerías de arte o al teatro cada mes, la que no sabe ni le interesa quién es Gabriel Orozco<sup>5</sup> pero que compra carteles de bodegones y

---

<sup>3</sup> Pieza artística del artista italiano Maurizio Cattelan que consiste en un plátano real pegado a la pared con cinta adhesiva gris. Esta pieza constaba de 3 ediciones y al adquirir una de ellas, el artista otorgaba una serie de instrucciones para la realización de la misma en el espacio que se deseara.

<sup>4</sup> Si bien, todo el arte es conceptual, pues en la creación de toda propuesta existen ideas, conceptos y categorías que se desarrollan en su creación, el llamado “arte conceptual” es aquél en el que el concepto detrás de la pieza es más importante que los materiales o la técnica con que se elabora una pieza.

<sup>5</sup> Artista contemporáneo originario de Xalapa, Veracruz, autor de “Caja de zapatos” y “Oroxxo” entre otras piezas.

paisajes para adornar su casa porque esas formas pictóricas son arte para ellos, como mi abuela, mis tías, mis padres.

Por eso me parece importante lo que sucede en las calles, fuera de las cajas blancas que son los museos; esas propuestas artísticas que se atreven a existir sin el cobijo de una habitación, expuesto a la intemperie y al azar, que increpa al individuo en su andar diario. Mis propias experiencias de intervención en espacio público, sea por medio de murales, *paste ups*<sup>6</sup>, *stickers* o texto, me llevan a querer investigar a mayor profundidad lo que ocurre en estos espacios comunes y abiertos, donde lo que integras al espacio deja de ser tuyo para convertirse en parte del paisaje urbano, propenso a ser destruido o transformado por las instituciones, otros creadores o los dueños de esos muros.

El último trabajo de mural en la calle que realicé para una institución fue en 2019, por lo que pude experimentar de primera mano lo que conlleva una convocatoria masiva para la transformación del espacio público, gestionado desde el estado, y, aunque ha pasado un tiempo, el recuerdo se mantiene fresco debido a lo que ahí observé: ausencia de filtro en la selección, espacios pobremente preparados y algunos incluso inadecuados para el tipo de pintura que se buscaba, recurso económico insuficiente para cubrir todos los gastos de intervención, transporte y viáticos, falta de respeto por parte de la misma institución a las propuestas creadas que consideraron no ser lo suficientemente “agradables” a la vista, que fueron borradas al siguiente año en una nueva convocatoria.

---

<sup>6</sup> Técnica de intervención mural que consiste en pegar con engrudo materiales en papel como dibujos, pinturas, impresos, fotocopias, entre otros.

En general, precarización del trabajador de las artes, que muchas veces participa en este tipo de convocatorias, como fue mi caso, por la búsqueda de un espacio para pintar y ganar experiencia, además de la esperanza de acceder a un premio económico que, al menos en la convocatoria de la que fui partícipe, y según la opinión de varios de los participantes, dicho premio se encontraba otorgado desde el inicio.

Además de las prácticas de la institución que percibí al analizar esa experiencia, también pude observar cómo desde el otro lado, el de los creadores, había prácticas que no entendí en su momento y solo juzgué desde mi propia perspectiva. Mientras que yo decidí investigar la historia y cultura del sitio para realizar una propuesta que le hablara a los locales, realicé varios bocetos que buscaban integrarse con el espacio sociocultural, además de procurar que la técnica fuera bien ejecutada para ser llamativa y perdurable, y me tomé varios días poder concluir la intervención, incluso fuera del tiempo estipulado para el concurso (pues para mí implicaba no sólo el respeto por la calle, sino también por mi trabajo); varios de los participantes realizaron pinturas muy sencillas con un gasto mínimo de pintura y tiempo y se fueron. Es difícil culparlos, quizá ya tenían más experiencia con estos concursos y sabían que no valía la pena invertir más tiempo o desgastarse en un concurso donde no había posibilidades reales de ganar.

Ahora que observo con mayor detenimiento este tipo de convocatorias y propuestas, y con más herramientas de análisis, puedo ver la complejidad de un fenómeno que en su momento sólo me causó disgusto y desilusión, pero que ahora entiendo como parte de algo más grande que vale la pena investigar a mayor profundidad, dialécticamente, interconectando los nodos, actores, circunstancias e

intenciones detrás de cada pintura en el espacio público. Como mi perspectiva y experiencia parten desde las artes visuales y por cuestiones de delimitación, dejaré fuera de la presente investigación el resto de las disciplinas artísticas: música, teatro, danza, arquitectura y literatura, sin embargo, considero que las reflexiones que atiende esta investigación pueden extenderse a estas y otras áreas con las respectivas adecuaciones.

Estas experiencias fueron parte de las razones para llevar a cabo esta investigación, inicialmente sólo pensaba en el trabajo mural desde mi visión artística, que también tiene una perspectiva social, pero sin profundizar demasiado en ésta última. Pensaba centrarme en el mural y su contenido de imagen, pensando más en un trabajo de catalogación del mismo, pero conforme me fui adentrando en la complejidad del fenómeno, y alejándome de las cuestiones meramente técnicas de éste, me di cuenta que era necesario profundizar en estos otros aspectos, como los diferentes tipos de dinámicas que suceden previo a la realización del mural.

Las interacciones previas a la creación pictórica fueron uno de los aspectos que más llamó mi atención, debido a que es ahí donde pueden diferenciarse mejor las intenciones detrás de cada mural, quienes están involucrados en la planeación, así no sean los ejecutantes finales. Me di cuenta que la fuente de los recursos para pintar era un punto clave a tomar en cuenta al analizar una pintura en la calle, influyendo no sólo en la presentación y durabilidad de la misma, sino, sobre todo, en los objetivos de dicha pintura.

En esta investigación estuve en contacto con varias personas que trabajan la pintura mural no sólo como un medio de subsistencia o de expresión personal, sino como la encarnación de una resistencia ante situaciones de la realidad que

ellos consideran merecedoras de atención. Espacios que son resignificados y transformados a partir de la pintura gracias a esfuerzos colectivos o huellas de una memoria que se resiste a ser olvidada. Estas intervenciones pictóricas se disputan la atención de las personas que transitan la ciudad frente a otras que utilizan el mismo vehículo, la pintura mural de corte institucional, público o privado, que más allá de la imagen plasmada, busca cambiar la piel de la ciudad, por una más agradable a la vista, que disimule las problemáticas que subyacen en sus calles. Los unos y los otros son polos contrapuestos en el ejercicio mural de la ciudad.

Este último aspecto pude observarlo a mayor escala durante un intercambio que realicé en la ciudad de Bogotá, por lo que decidí incluirla en la investigación, ya que la comparativa entre lo que sucedía en Mexicali y en la ciudad colombiana sirvió para ahondar en los aspectos que ya había observado en México. Durante la primera parte del trabajo de campo en Mexicali, mi énfasis estuvo en las personas y colectivos que utilizaban la pintura como acto de resistencia, pero observar las dinámicas institucionalizadas de la ciudad de Bogotá amplió mi perspectiva del fenómeno, tanto por la escala cuantitativa como por las contradicciones que pude observar al interior de las dinámicas creativas de las organizaciones involucradas en la intervención mural de la ciudad, y las consecuencias sociales de este blanqueamiento artístico de ciertas zonas de la ciudad.

### **Murales que hablan y el planteamiento del problema de investigación**

El espacio urbano se encuentra atestado de imágenes a las que somos expuestos como habitantes de la ciudad, de entre éstas, los murales, su colorido y el proceso creativo que implica hace que se diferencien de otras propuestas como los carteles

o espectaculares publicitarios, que son distintos también del grafiti, pues éste tiene un código más cerrado o “restringido” que por lo general apela a los grupos específicos involucrados en estas prácticas (Ovalle, 2005).

Muchas veces estos murales que son intervenciones hechas por personas de diferentes *backgrounds* a veces carecen de vinculación con el espacio histórico-sociocultural, especialmente cuando la persona creadora sólo desea utilizar el espacio brindado para exhibir su trabajo, su estilo, sin interés por conectar con la sociedad en que se inserta. A esto se suma que en ocasiones también hay precarización del trabajo artístico, pues, al menos en México, es común que no se otorgue un pago digno a los artistas que se prestan para dichas empresas, sobre todo cuando se trata de convocatorias abiertas lanzadas por ayuntamientos de algunos lugares que se sirven del trabajo artístico para “embellecer” o “limpiar” la ciudad a un relativo bajo costo.

Dentro de la categoría mural, tenemos además trabajos realizados por un solo artista o un artista con sus ayudantes, donde en esencia la autoría pertenece a una sola persona y también están los murales colectivos, donde la idea del “gran autor” se desdibuja para dar paso a una creación conjunta donde todos aportan ideas, imágenes y trabajo para la creación. No todas las pintas pueden ser catalogadas dentro de la misma categoría, pues entre las expresiones encontramos formalmente murales artísticos, murales populares de protesta, grafiti y también murales decorativos, cada uno cumpliendo funciones que obedecen a lógicas distintas, que van desde lo meramente decorativo hasta la protesta; pasando por lo irreverente e ilegal, en un gradiente que abarca tanto intenciones individualistas,

como aquellas que pretenden por medio de trazos y color, visibilizar problemáticas, exigir cambios sociales o funcionar como herramientas pedagógico-didácticas.

Este trabajo de investigación se centra en el análisis del mural como discurso en el espacio público, que puede ser una vía de resistencia o ser también instrumento en procesos de gentrificación del espacio. Como producto comunicativo, representa las ideas de personas y “artistas” que, a través de la imagen fija, en este caso, el mural, significan y se contextualizan en un espacio físico y simbólico buscando propagar una voz para promover e insertar un discurso que pueda generar incidencia, teniendo por tanto un componente político producto de las intenciones de los agentes creadores.

En cuanto a la delimitación espacial, me centraré en el estudio del mural en el espacio público de dos ciudades bastante disímiles en cuanto a su historia y condición geográfica, pero que en el tema a retratar muestran que independientemente de las condiciones particulares de cada urbe, el mural puede ser analizado a partir de la propuesta que aquí se busca establecer. Tales ciudades son Mexicali, Baja California, México y Bogotá, Colombia. Más allá de cuestiones artísticas, aquí se abordará el discurso contenido en la pintura mural y cómo a partir del mismo se libra una confrontación en el espacio público, donde la dimensión simbólica y la política son claves para la comprensión de este fenómeno.

Tras una revisión de artículos y tesis en las que se aborda desde diferentes ángulos el muralismo o la pintura mural, no he encontrado alguno en el que se defina claramente a qué se le llama mural, solamente se asume que se sabe de qué se habla y se entra al tema directamente (Carrillo, 1981; Colectivo Tomate s/f; Cortés, 2010; Corzo, 2019; Crespo, 2022; Folgrait en Rodríguez, 2014; Gallego, 2021; Híjar,

2010; Híjar, 2013; Híjar, 2017; Oyola y Villablanca, 2011; Rojas, 2013; Siqueiros, s/f; Velasco, 2022; Vivero, 2012). Esto se complejiza cuando en los encuentros contemporáneos de muralismo se afirma que un grafiti o ciertas pinturas no pueden ser denominadas murales porque atienden a otra lógica o tienen otras características, sin embargo, no hay suficiente claridad al respecto.

Dado que esta tesis no se enfoca en las cuestiones artísticas de la pintura en muro, sino en los procesos de creación para llegar a ellas, me referiré a la pintura mural de aquí en más desde una perspectiva muy general: “sustantivo para nombrar a la pintura que se desarrolla sobre una pared”<sup>7</sup>, específicamente, toda aquella pintura figurativa<sup>8</sup>, usualmente de gran formato, que tiene como soporte un muro, sin distinción por materiales o técnicas empleadas. Esto con la finalidad de no entrar en polémica con definiciones de las disciplinas artísticas.

Teniendo esto en consideración, la pintura que podría ser llamada grafiti por el uso del aerosol o el estilo de la imagen, también será considerada pintura mural siempre que cumpla con la característica de tener un contenido de imagen figurativa, la pintura que se centre en letras, sobre todo si estas son muy difíciles de leer (*tags, bombas, piezas, etc.*)<sup>9</sup> se considerarán grafiti, y se dejarán fuera otro tipo

---

<sup>7</sup> Tomado de definicion.de, recuperado el 18 de marzo de 2024.

<sup>8</sup> Figurativo se refiere en la pintura y artes visuales en general, a aquellas producciones que son identificables como representaciones más o menos inteligibles de elementos del universo real, pueden ser identificadas por los observadores como algo conocido más allá de si el mensaje contenido queda claro.

<sup>9</sup> De acuerdo con el glosario de términos del grafiti en una cartilla propuesta como material didáctico del Museo Abierto de Bogotá de 2023, algunos de los términos más característicos del grafiti son los siguientes: Tag - firma o nombre del autor, de realización rápida.

*Bomba* o *Throw up - flop* - Letras grandes y redondeadas, relativamente rápidas de hacer.

*Blockbuster* o *bloque de texto*: Letras de formato más grande, usualmente realizadas con pintura acrílica y con forma de bloque, suelen pintarse con rodillo.

*Pieza* - Son grafitis con más detalles y con mayor tiempo de ejecución, pueden ser más coloridos, tener sombreados, profundidad o algún otro efecto visual impactante (Museo Abierto de Bogotá, 2023).

de expresiones también pertenecientes al ámbito del grafiti como son los *stickers* o pegas, salvo que por sus dimensiones y contenido pueda ser considerado mural.

Esta delimitación se verá transgredida a momentos, sobre todo en lo que concierne a muchas de las pinturas murales de Bogotá, debido a que la institucionalización de la pintura en muro en dicha ciudad estuvo pensada desde el principio en el ejercicio del grafiti y, de acuerdo con algunos actores, en su control. Así es como podemos encontrar múltiples ejemplos en esa ciudad donde las letras se integran a la imagen figurativa y se complementan mutuamente, como se verá en uno de los ejemplos en el capítulo tercero.

### **Pregunta de investigación**

¿Cuáles son los procesos de significación, resistencia y gentrificación en el espacio público que se presentan a través de la creación de pinturas murales en Mexicali, México y Bogotá, Colombia?

### **Preguntas complementarias**

¿Cómo se resignifica el espacio público a través del mural y su propuesta discursiva?

¿Cuáles son las motivaciones de las personas creadoras de pinturas murales en Mexicali, México y Bogotá, Colombia?

## **Objetivo general de investigación**

Analizar los procesos de significación, resistencia y gentrificación a través de los métodos de creación de pinturas murales en el espacio público de Mexicali, México y Bogotá, Colombia.

## **Objetivos específicos**

- Identificar los procesos de resignificación del espacio público a través de la propuesta discursiva en la creación de pintura mural.
- Indagar en las motivaciones de los participantes para la realización de un mural.

## **El mural como objeto de estudio. Dimensiones involucradas en su creación**

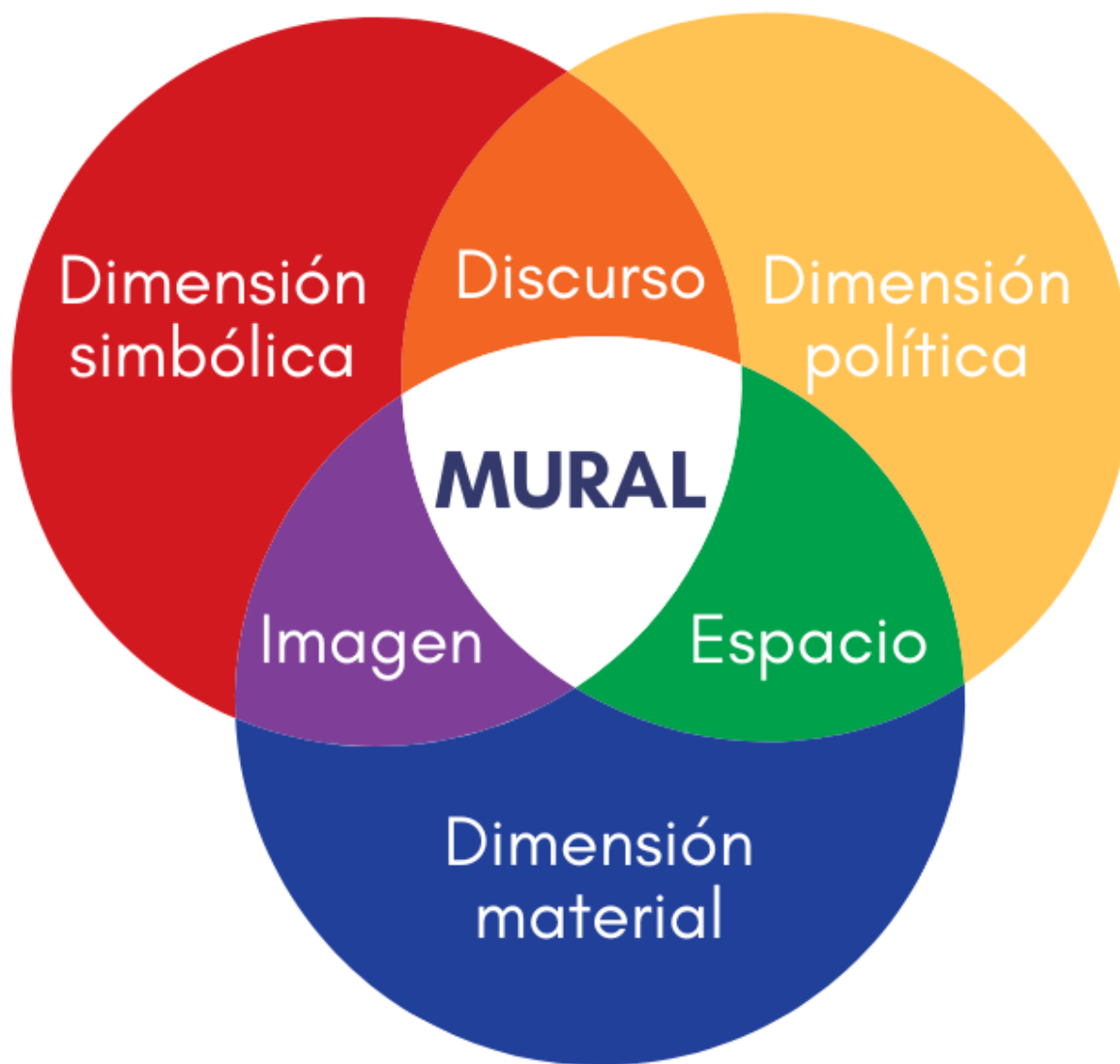
Para la creación de un mural, existen diferentes dimensiones que se entrecruzan en las variadas etapas de realización del mismo, son dimensiones abstractas que tienen asidero en la realidad. Existen ciertas intenciones que llevan al deseo o necesidad de pintar, y para ello se requiere involucrar a actores ejecutantes del mismo, que pueden no ser las mismas personas que quieren la pintura y que por tanto pueden tener otras intenciones. El espacio en que se realiza, así como los materiales con que se lleva a cabo son también importantes para entender un mural más allá de lo pictórico.

El mural, como producto simbólico de la cultura, está sometido a las dinámicas de poder que subyacen en la sociedad que lo gesta. No es gratuito que éste se utilice como herramienta en la diseminación de discursos de variada índole, a nivel práctico se entiende el potencial discursivo de la imagen y sus posibilidades para el modelado de la opinión de las masas; por ello es que históricamente, tanto

instituciones y organismos hegemónicos, como individuos y grupos subalternos, hacen uso de esta estrategia para retratar sus ideales y diseminarlos entre el resto de la población. Claro que las estrategias y alcances de cada polo variarán dependiendo de los recursos a su alcance, por lo que es necesario contar con un método de análisis que considere estas diferencias sustanciales para entender a profundidad un trabajo mural.

He sintetizado en el esquema siguiente las que considero que son las dimensiones que se involucran en el proceso creativo de una pintura mural, especialmente en el espacio público. Esta fue la primera aproximación de análisis del fenómeno a la que llegué gracias a la constante reflexión y revisión de los datos obtenidos en el trabajo de campo, desde las primeras entrevistas en Mexicali hasta las últimas observaciones realizadas en Bogotá. En este esquema presento lo que a mi consideración es indispensable tomar en cuenta para un análisis sociocultural del mural en el espacio público.

**Esquema 1:** Cruce de las distintas dimensiones involucradas en el proceso de creación de un mural.



**Fuente:** Elaboración propia, 2024.

En este esquema se muestran las distintas dimensiones que confluyen en la construcción de un mural, independientemente de su origen. En la **dimensión simbólica** encontramos a los agentes creadores y sus intenciones, es decir, quién dice qué, a través de una pintura mural en el espacio, qué discurso se reproduce en

estos murales. Los agentes responsables de la creación de un mural tienen distintos motivos para llevar a cabo estas acciones, ideologías que se evidencian o se dejan velados en los motivos representados. Dependiendo de la intención, las intervenciones pueden ser usadas para llamar la atención sobre un hecho social de trascendencia para un grupo, protestar sobre el mismo, o por otro lado, embellecer una zona de la ciudad, si dicho mural es realizado con fines de limpieza o blanqueamiento por un grupo hegemónico, sea este privado o público, como se observa constantemente en muchos festivales de arte urbano o muralismo que funcionan como parte de campañas políticas para cambiar la imagen de un sector o una ciudad.

La **dimensión política**, se refiere a la disputa en el espacio público que se desarrolla entre los diferentes actores que lo intervienen por medio de la pintura en muro, y cómo los discursos se yuxtaponen, superponen y se disputan la atención de los habitantes de la urbe. El carácter político de esta dimensión se hace evidente en los discursos de los actores que intervienen el espacio y en el soporte mismo, el espacio público, que es un espacio construido por medio del tránsito, del habitar ahí. Habitar es apropiarse del espacio, convertir el espacio vivido en lugar, adaptarlo, usarlo, transformarlo, significar el espacio. “Hay política en el espacio, porque el espacio es político” (Vázquez, 2021, 6m58s).

La dimensión **material** se refiere, a los materiales utilizados en la realización de la pintura, el soporte y la técnica utilizada, pero también a las condiciones objetivas espacio-temporales y socioculturales en que se realiza el mural. Retomando el postulado del materialismo dialéctico que considera que “Hay un conjunto de cosas que constituyen el universo, la naturaleza, el hombre y la

sociedad humana, independientemente del pensamiento del hombre” (Lombardo, 2021, p. 14). Esto implica tanto el emplazamiento geográfico como histórico y cultural.

En los cruces de estas dimensiones se encuentran categorías importantes para la comprensión del fenómeno de creación mural, entre la dimensión política y el material, se encuentra **el espacio**, es decir, el lugar físico en que se ubica un mural, que, particularmente cuando se trata de la calle -como en esta investigación- tiene una fuerte carga política. El espacio público es clave en la vida de las ciudades, y el mural como medio potencial que da forma y transforma este espacio a nivel simbólico y físico es una de las premisas con que me aproximo al fenómeno.

**El discurso** contenido se encuentra en el cruce entre la dimensión simbólica y la política, aquí se evidencian las intenciones con que un mural es creado, depende de los agentes creadores, sus intenciones y convicciones, que a su vez están determinadas por el origen de los recursos para la ejecución del mural. Pues es común que la persona que pinta sea un mero artífice de las órdenes de un aparato institucional, público o privado, cuyas intenciones y convicciones pueden diferir de las de la persona ejecutante del mural.

Finalmente, en el cruce entre la dimensión simbólica y la contextual, encontramos **la imagen** plasmada, el mural como tal, que comunica algo al transeúnte observador, idealmente, estará vinculada de alguna manera al espacio que habita, aunque eso depende mucho de las intenciones de la persona o personas que lo pintan, esto es importante porque dicha imagen puede o no dialogar con el espacio, integrarse a él y significar algo para los habitantes del lugar, o ser

solo una suerte de estampa que habita ese espacio, sea porque así se planteó intencionalmente, o porque no se tuvo esa consideración desde un principio.

El mural se presenta entonces como el vestigio de un proceso que va más allá de la mera ejecución pictórica, en un entramado con múltiples aristas que se conjugan y devienen en un producto que encarna intenciones, discursos y significados que pueden leerse en más de un nivel. Independientemente de la imagen plasmada, debe tomarse en cuenta el espacio que habita y quién es el responsable de su creación para abarcar la complejidad del fenómeno, en especial cuando se trata de una propuesta en espacio público.

Este trabajo centra sus esfuerzos en el análisis de los discursos del mural en espacio público, teniendo por un lado intenciones que surgen desde lo popular, comunitario y autogestivo que resiste ante discursos hegemónicos de distinta índole y por el otro, los discursos y producciones que nacen desde la institución, con objetivos de “blanqueamiento”, donde el mural es una herramienta decorativa en procesos de gentrificación.

Para ello se realizará un análisis de las significaciones y dinámicas que se generan alrededor de dichas producciones culturales, en la ciudad de Mexicali, Baja California, México y Bogotá, Colombia. Considerando las intenciones de los creadores, las temáticas abordadas en la creación mural como medio enunciativo de resistencia o como parte de un proyecto de gentrificación, y los espacios intervenidos, pues es mediante estos procesos (entre otras estrategias) que se libra una disputa en el espacio público de una ciudad.

Dentro de la pintura mural encontramos distintos tipos de propuestas que para los fines del presente documento se clasificarán en dos tipos, los murales

creados desde una postura hegemónica<sup>10</sup>, muchas veces institucionales, y los contrahegemónicos de resistencia, como respuesta ante circunstancias particulares que preocupan y ocupan a los involucrados en la creación de dichas pinturas.

Dentro del primer grupo encontramos murales realizados mediante programas privados o gubernamentales, que buscan embellecer superficialmente las calles, sobre todo de espacios considerados conflictivos o marginales, sin lograr una reestructuración de fondo, como si la pintura por sí sola pudiera mejorar las condiciones objetivas de la vida de las personas, y al decorar las paredes la delincuencia y la violencia cotidiana fuesen a desaparecer.

Para el análisis de estas producciones en el presente documento se considerarán los murales realizados por el Colectivo Tomate en 2019 en Mexicali, México y las maratones de arte público organizadas por el Museo Abierto de Bogotá (de aquí en adelante en este documento se abrevia como MAB) en la ciudad de Bogotá, Colombia. Ambas propuestas, a pesar de la distancia y lo disímiles que puedan parecer, utilizan la pintura mural como estrategia de blanqueamiento de un espacio o como parte de un proceso de gentrificación. Se trata de un mural decorativo, que puede o no dialogar con el espacio y su principal objetivo es el de embellecer o “recuperar” un lugar.

La otra parte a considerar en esta disputa de sentidos en el espacio público urbano, se encuentra en el mural que busca significación colectiva, arraigo con el espacio y que más allá de las consideraciones técnicas tiene una función enraizada

---

<sup>10</sup> La cultura hegemónica o hegemonía cultural es, según Antonio Gramsci, la expresión ideológica de la clase dominante en sus expresiones culturales, tales como medios de comunicación, arte, filosofía y educación entre otros, por medio de la cual, dicha clase impone su visión a las clases subalternas y justifica el *status quo* (Gramsci en Mouffe, 1991, p. 188).

en lo social, sea como acto de preservación de la memoria, como estrategia didáctica, de protesta o enunciativa y por lo tanto, de resistencia. Lo que diferencia un mural decorativo de uno que resiste, es la ética del ejecutante, su vínculo con el espacio socio-histórico-cultural y la relación que establece con la comunidad y el espacio.

Para abordar el problema consideraré varios actores que se encuentran activamente realizando intervención mural en espacio público al momento de escribir esta tesis, en el caso de Mexicali abordaré primeramente el caso de “Ciudad Mural Mexicali” llevado a cabo por el Colectivo tomate en 2019 en el centro histórico de la ciudad como parte de una estrategia institucional municipal de limpieza y embellecimiento del lugar, y como contrapunto, tres actores que trabajan actualmente en la ciudad, primero, el profesor Raymundo Rascon, quien ha intervenido diversos puntos de la ciudad de Mexicali de manera independiente a lo largo de los últimos 30 años, cuya temática gira en torno a personajes históricos revolucionarios de México y reclamos sociales.

El segundo actor contrahegemónico de esta ciudad es la “Casa de Artes y Oficios La Joyita” quienes, entre otras, realizaron una intervención del cerco fronterizo con la ciudad de Calexico como parte del taller de intervención colectiva impartido por el comunicólogo Eustolio Pardo; además consideraré el uso del mural como parte de la estrategia didáctica de la “Escuela de Comunicación Popular Grafito Activo”.

En cuanto a Bogotá Colombia, la propuesta institucional se abordará desde la iniciativa del Museo Abierto de Bogotá, que desde su institucionalización en 2021

y “con una inversión de más de \$26.000 millones de pesos<sup>11</sup>, el MAB vincula a más de mil artistas en la recuperación del espacio público en los corredores viales de las carreras 7, 10, 13, 14, en las calles 26 y 80, y en 15 Zonas Bajo Puente” (Idartes en casa, s. f., párr. 6).

Dicha propuesta se contrastará con el discurso contrahegemónico de varios grafiteros que se han involucrado de distintas maneras con el MAB, sea participando en ella como Lacra, Creok y Wapz; o haciendo críticas a sus actividades y reclamando los espacios tomados como Stinkfish, quien ha realizado intervenciones desde hace alrededor de 20 años en la ciudad de Bogotá, y otras partes de Colombia y el mundo.

Los particulares elegidos para llevar a cabo el estudio son heterogéneos en cuanto a su origen y objetivos; sin embargo, se agrupan en dos facciones contrapuestas. Por un lado, las propuestas institucionales que utilizan los recursos a su favor para la dominación de un espacio mediante la regulación pictórica; por el otro, diversas voces que resisten con el mismo medio, la pintura mural, con discursos y objetivos definidos según sus agendas particulares. Librando así una disputa constante en el espacio público, en una relación dialéctica con dos tesis contrapuestas que claman por la atención de los habitantes de la urbe.

Entre las imágenes existentes que conviven en el espacio público de la ciudad, también encontramos otras imágenes comerciales como espectaculares y otro tipo de propaganda, cabe mencionarlos, pues forman parte del debate visual

---

<sup>11</sup> 6,644,627.60 dólares estadounidenses al tipo de cambio del 18 de abril de 2024.

en el que estamos inmersos, pero aquí no será abordado pues ya existen investigaciones al respecto, incluso desde los estudios culturales.<sup>12</sup>

Si bien, en las últimas décadas, el mural ha sido reclamado por la sociedad como una herramienta constante en la expresión de sus resistencias ante los atropellos del sistema actual, los murales asociados a luchas sociales o reclamos populares siguen siendo los menos, ya que a nivel institucional se ha buscado aprovechar su potencial decorativo, haciendo uso de la ventaja de recursos tanto económicos como humanos para “regenerar” ciertas zonas de la urbe.

Se trata de dos discursos contrapuestos, cuya significación depende, en primer lugar, de las condiciones objetivas del contexto que obligan a los actores a realizar un mural, a partir de lo cual surgen diversas intenciones que se consolidan en una pintura en una zona específica. Todo esto son una serie de hechos concatenados que derivan en una producción mural en el espacio público cuyo discurso se descubre no sólo en la imagen, sino en el espacio y en la forma en que se lleva a cabo.

Como artista visual me parece importante indagar las diversas relaciones que se generan entre arte y sociedad, especialmente en los convulsos tiempos en que vivimos pues, son cada vez más y desde muy diversos ámbitos las expresiones culturales que hacen uso de las técnicas artísticas como medio para alcanzar algún objetivo, sea éste de investigación (Jiménez-Yañez, 2021 y 2022; O’Neil, 2011 y

---

<sup>12</sup> En la tesis titulada “La construcción simbólica del paisaje urbano, la disputa por la significación del graffiti en Tijuana”, de Sánchez (2010), se analiza la relación existente entre las imágenes generadas con fines comerciales y el graffiti en dicha ciudad fronteriza, contrastando el tratamiento que recibe por parte de las autoridades y la persecución de que son objeto los grafiteros mientras la publicidad que también es impuesta a la sociedad, goza de inmunidad ante las instituciones reguladoras.

Mendoza, 2018), de integración social (González, 2017; Híjar, 2017; López, 2012; O'Neil, 2011), de protesta (Híjar, 2017; Híjar, 2010; Ramírez, 2003; Bruguera, 2011, 2015, 2017), por mencionar sólo aquellas donde las expresiones artísticas son abordadas con finalidades más sociales, en contraposición con las lógicas del mercado del arte o de la mercadotecnia.

Esta investigación parte desde la concepción simbólica de la cultura, de acuerdo a la cual, “los fenómenos culturales son fenómenos simbólicos, y el estudio de la cultura se interesa por la interpretación de los símbolos y de la acción simbólica” (Thompson, 1998, p. 184), lo que se complementa con la idea de Hall según la cual, la cultura se encarga del intercambio de significados y esto estructura las formas en que las personas se comportan (Hall, 2010). En ese mismo tenor, Douglas afirma que “la cultura depende de dar significado a las cosas, asignándolas a diferentes posiciones dentro de un sistema de clasificación” (Douglas en Hall, 2010, p. 421). Conjugando estas definiciones, entiendo la cultura como una red de significaciones que suceden en el espacio social.

El presente trabajo aportará desde una perspectiva sociocultural, a la labor empírica que se ha realizado desde hace décadas en la escena artística, en todo el mundo; y que cobra cada vez mayor relevancia, como evidencia el surgimiento de un número cada vez mayor de colectivos artísticos preocupados por realizar propuestas que se vinculen con el espacio histórico, social y político en que viven frente al uso de un mural que sirve a intereses hegemónicos. “Toda obra de arte es depositaria de los valores de lo que se puede decir o hacer, y muestran de qué colores y sonidos está construida nuestra actualidad, siendo así la creación artística

un campo muy simbólico donde se libra una batalla de significados". (Escaño, 2017, p. 19).

Independientemente de cuestiones técnicas o estéticas, el mural es constantemente utilizado como estrategia de protesta y apropiación de espacios públicos donde se manifiesta la resistencia social, abordando temáticas distintas que surgen de situaciones materiales objetivas particulares que afectan a los grupos o individuos que expresan mediante el mural su resistencia ante tales hechos. Dichas expresiones se contraponen a otro tipo de mural en el que el contenido es menos importante que el resultado, una suerte de sticker gigante que cubre un área que se pretende mejorar estéticamente.

En esta disputa en el espacio público por la atención de los habitantes de la urbe si bien, el medio es el mismo, hay otros factores que intervienen y deben ser considerados en el análisis: el espacio físico en que se emplazan, las intenciones de creación y la dinámica mediante la que son creados y que diferencian profundamente ambas propuestas.

Esta investigación se ubica dentro del programa de maestría en la línea de investigación «Sociedad, memoria y cultura», en tanto que aborda las prácticas artísticas, particularmente el mural y la forma en que estas propuestas se arraigan en la sociedad, pudiendo incluso abonar a la diferenciación de un lugar como se ha visto en los campamentos zapatistas, donde la creación de un mural comunitario, que es una práctica ajena a las producciones típicas de la comunidad indígena, ha pasado a formar parte de la identidad de la comunidad (Híjar, 2017), anclándose así a la memoria del lugar.

Partiendo de una concepción estructural de la cultura, una de las características de las formas simbólicas es su carácter intencional, es decir, que los objetos como formas simbólicas o fenómenos significativos son producidos o usados por un sujeto que actúa de manera intencional (Thompson, 1998), por lo que los murales, específicamente los que son creados con finalidad de resistencia o enunciación, pueden entenderse como tales y sus autores, individuos que utilizan este medio como forma de resistencia, contrario a las pinturas decorativas que pueden contribuir a mantener el *statu quo* (Mattelart & Neveu, 2004).

Las obras de arte forman parte de la cultura material de la sociedad, o como dijera Giménez, “formas objetivadas” de la cultura (2009, p. 8), los murales pueden ser entendidos de esta forma. Cultura material con una carga simbólica e ideológica que es factible de ser estudiada desde la multidisciplinar perspectiva de los estudios culturales; una investigación de este tipo ayuda a entender las prácticas artísticas colectivas como signo o mejor, huella de un malestar social, de una necesidad de enunciar algo y/o del deseo por un cambio que usa como vehículo manchas de color en la pared pues “los fenómenos culturales también están insertos en relaciones de poder y de conflicto” (Geertz en Thompson, 1998, p. 184).

Mi objeto de estudio es relevante dentro de este campo si se considera que históricamente, los Estudios Culturales se han encargado de investigar «objetos menores», sin dejar de lado los múltiples factores que atraviesan cada fenómeno, su naturaleza dialéctica, que permite entender en varios niveles la complejidad que integra cada fenómeno social. Es importante recordar que los primeros trabajos desde los estudios culturales en Birmingham se preocuparon, entre otras cosas, por

“los modos en que el arte afecta el pensamiento político-económico” (Moraña, 2021, p. 170).

En los siguientes apartados se desarrollarán, en el capítulo primero, el arte como instrumento político, los vínculos entre el contexto social y las producciones culturales denominadas arte, específicamente de la pintura mural. Retomando a diversos autores, que argumentan sobre la carga política del arte, a veces explícita y consciente y otras veces velada o incluso ingenua, y que plantaron las bases para formas de arte comprometido con la sociedad y que compiten por la atención del habitante o visitante de una ciudad. En este capítulo también abordaré las bases del muralismo mexicano y su influencia en el desarrollo de las producciones murales contemporáneas en América Latina.

Posteriormente introduciré, en concordancia con este primer punto y en el mismo capítulo, cómo es que las producciones artísticas, y en específico, el mural, están en dependencia de un discurso que se determina por quién lo dice, por qué, en dónde y cómo. Y las dinámicas que se establecen entre los distintos discursos presentes en un espacio público urbano. Lo que da pie a una disputa en el espacio público, por tanto, una disputa de dimensiones políticas, que se da en el plano no sólo físico de la intervención sino también y, sobre todo, en el simbólico, desde las significaciones que se transpiran en las distintas etapas de creación: la planificación, ejecución y resultado. Ejemplificando desde la historia del arte y sus vínculos con los procesos históricos y socioculturales donde surgen, particularmente en América Latina y México, desde ambas perspectivas, tanto la hegemónica elitista como la contrahegemónica subalterna.

Al final de este capítulo primero haré un breve apunte a manera de introducción sobre el mural en las ciudades de Mexicali, México y Bogotá, Colombia, abordando su historia de manera general, y las particularidades que eso significó en cada ciudad respecto al mural en el espacio público.

En el segundo capítulo desarrollaré lo correspondiente a la imagen, primero un acercamiento desde la filosofía de la imagen de Zamora quien analiza los usos que ésta ha tenido a lo largo de la historia, para pasar después a la retórica de la imagen, tomando como base el texto homónimo de Roland Barthes, quien analiza la forma en que los sujetos perciben las imágenes, contraponiendo algunos de sus postulados con observaciones puntuales sobre las implicaciones significativas de estos medios. Complementando posteriormente con la carga simbólica y el papel que ha desempeñado la imagen en la sociedad a lo largo de la historia, principalmente sobre su carga ideológica de acuerdo a los aportes que Hadjinicolaou hace al tema.

En este mismo capítulo se verá también como el arte en espacio público puede ser utilizado como estrategia de gentrificación mediante el *Art Washing*, para finalizar el apartado con las posibilidades y usos del arte como forma de resistencia, mostrando las tensiones en el espacio que se generan desde los distintos actores involucrados en el fenómeno y los varios niveles que deben ser considerados para un análisis crítico del mismo.

En el tercer capítulo guiaré al lector en el trabajo de campo realizado, abordando en primer término la elección de la metodología y su utilidad para esta investigación en particular. Se expondrá el trabajo de campo realizado en ambas ciudades como dos ejemplos disímiles y distantes que sin embargo presentan

formas similares del uso de la pintura desde ambos extremos. Presentado a cada uno de los actores elegidos para la investigación, tanto del lado de la gentrificación como de la resistencia, con las particularidades de escala y contexto que cada espacio implica, encontrando los vínculos entre ambas ciudades desde las dinámicas de la pintura mural en el espacio urbano.

El capítulo cuarto se centrará en el análisis, propuestas y reflexiones en torno al fenómeno, sintetizando los hallazgos obtenidos a lo largo de la investigación en una propuesta para el análisis de murales en espacio público en forma de un esquema que considera las distintas dimensiones implicadas y las categorías encontradas durante el desarrollo del trabajo.

Finalmente, un capítulo de conclusiones donde se condensan las observaciones de todo el trabajo realizado, tanto en campo como la construcción teórica y revisión histórica. Mostrando la complejidad inherente a la interrelación de los factores que conforman el fenómeno estudiado.

# **CAPÍTULO I**

## **ANTECEDENTES**

La humanidad se ha encargado de construir complejas estructuras sociales y políticas a lo largo de su existencia. En este devenir, infinidad de comportamientos y objetos han sido creados y destruidos en cada periodo histórico, y es eso, todo aquello que el humano se ha encargado de crear, tanto tangible como intangible, lo que llamamos cultura. Ésta puede tener formas muy diversas, las danzas y ritos tradicionales son cultura, así como los objetos que se crean e incluso la manera en que se crean dichos objetos. Dependiendo de las particularidades de cada una, estas formas culturales pueden tener una carga política; ésta puede ser velada o más explícita, y cuando hablamos de arte, dicha carga política suele formar parte de un entramado que involucra el contexto, lo individual subjetivo y la forma de interpretación del observador.

### **1.1 Sobre las formas culturales y su carga política**

La relación entre las formas culturales, esto es, artefactos o comportamientos observables con significados culturales, como las obras de arte (Thompson en Giménez, 2009, pp. 8-9) y la política es tangible, por ejemplo, en el periodo en que se desarrolla el movimiento muralista en México con la llamada “Escuela mexicana de pintura”, es incluso tal vez predecible, pues la época nutre siempre a las expresiones artísticas de su tiempo (Mariátegui, s/f, p. 19), y en un momento tan convulso de la historia, no puede sino surgir un arte comprometido con las diversas

causas que se enfrentan. “Toda ideología en imágenes<sup>13</sup> es indisociable del ‘tiempo’ histórico en el cual se ha manifestado” (Hadjinicolaou, 2015, p. 216).

Diversos teóricos han abordado esta relación entre la creación artística y las cuestiones políticas de una época, entre ellos, uno de los más influyentes, y cuyo pensamiento continúa haciendo eco en nuestros días, es Walter Benjamin, filósofo alemán que también pensaba que la cultura y la política estaban entrelazadas, donde los objetos culturales tienen el potencial de ser a tanto liberadores como opresores.

Un importante concepto desarrollado por Benjamin en *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* es el “aura”, que utilizó para describir el sentido único de autenticidad y autoridad que es creado por la historia y el contexto del objeto, así como su presencia física, lo que da a la pieza de arte su valor y significación. El ejemplo más claro en cuanto a la auratización de las obras de arte en la actualidad es su presencia al interior de los museos, o el renombre del creador que legitiman un objeto como pieza de arte. Sin embargo, también argumenta que el aura se ve socavada por las formas modernas de reproducción, como la fotografía, lo que permite la producción en masa y diseminación de objetos culturales (Benjamin, 2003).

Este proceso de reproducción no es necesariamente un desarrollo negativo, pues tiene el potencial de democratizar la cultura y hacerla accesible a una mayor audiencia. Sin embargo, también advierte que este proceso puede llevar a la mercantilización de la cultura y la pérdida de su potencial revolucionario. Ejemplo

---

<sup>13</sup> La “ideología en imágenes” a la que se refiere Hadjinicolaou será tratada a mayor profundidad en el capítulo 2.

de esta doble posibilidad es que, por un lado, gracias a los procesos de reproducción mediante impresiones xilográficas<sup>14</sup> el Taller de Gráfica Popular<sup>15</sup>, a través de creaciones de artistas como Leopoldo Méndez o Pablo O'Higgins entre muchos otros, se pudo diseminar gran cantidad de trabajos exaltando la necesidad de la organización y la emancipación de las masas, en contra del nazismo o la importancia del trabajador en la vida del país. Un grabado de estos autores en la actualidad puede ser subastado por miles de dólares, cuando su objetivo original no tenía nada que ver con una cuestión mercantil.

Esta doble potencialidad de los objetos culturales es lo que hace importante su estudio, y Benjamin estaba al tanto de ello, porque vio el potencial de los objetos culturales de ser a la vez liberadores y opresivos, idea explorada también por Antonio Gramsci, quien utilizó el término hegemonía para referirse al proceso mediante el cual la clase dominante impone su ideología a las clases subalternas, no por medio de la violencia o la coerción, sino gracias al consenso logrado por medio del control de la educación, las instituciones religiosas y los medios de comunicación (Vivero, 2023, p. 48). La cultura hegemónica es pues, aquella manejada por la clase en el poder, donde la dimensión estética de los productos culturales pasa a ser sólo una herramienta en procesos de manipulación social.

Por medio de la hegemonía Gramsci explica cómo los grupos dominantes mantienen su poder y control en la sociedad, moldeando las creencias, valores y

---

<sup>14</sup> La xilografía es una técnica de reproducción mecánica de imagen (principalmente), que utiliza una placa o matriz de madera que es tallada para generar una imagen en relieve que será entintada e impresa, usualmente en papel, en múltiples ocasiones mediante una prensa, tórculo o de manera manual.

<sup>15</sup> Colectivo de artistas comprometidos con las causas de la Revolución Mexicana que realizaban múltiples impresiones xilográficas para distribuir entre la población.

percepciones de la sociedad. Haciendo uso de la diseminación de ideas que son compatibles con los intereses de la clase dominante, se puede convencer a los subordinados que sus intereses están alineados con ellos, aunque no sea el caso. Pero la hegemonía no es inamovible, se encuentra en una disputa constante y puede ser subvertida, los receptores de este aparato ideológico no son pasivos, sino activamente comprometidos en moldear y desafiar las ideas y valores dominantes. La lucha por la hegemonía es un proceso continuo de negociación y conflicto entre diferentes grupos de la sociedad.

En este proceso los intelectuales juegan un papel fundamental, y si bien, todos los hombres son intelectuales, pues “la intervención intelectual no puede excluirse de ninguna actividad humana” (Gramsci, 1977, p. 31), hay personas que tienen en la sociedad la función explícita de intelectual, Gramsci puntualiza la figura del intelectual orgánico como aquel que surge de su propia clase y es consciente del papel que juega en esta lucha hegemónica. Un intelectual surgido de la clase trabajadora actúa activamente por la emancipación de su clase, mientras que un intelectual de la clase dominante es el ‘empleado’ del

[...] grupo dominante para el ejercicio de las funciones subalternas de la hegemonía social y del gobierno político [...] del consentimiento ‘espontáneo’ de las grandes masas de la población a la dirección impresa a la vida social por el grupo fundamental dominante (Gramsci, 1977, p. 35).

Tanto Benjamin como Gramsci enfatizan la importancia de la cultura y la ideología para moldear las relaciones sociales, y creían que los objetos culturales tienen una dimensión política. La idea de hegemonía de Gramsci y la de

mercantilización de los objetos culturales de Benjamin reflejan la perspectiva de ambos de la cultura como un área de lucha y un terreno disputado, donde los grupos dominantes y subalternos compiten por influencia y poder. Ambos se preocupaban por cómo se producen, circulan y consumen las ideas y su uso para reforzar o desafiar las relaciones de poder, siendo las obras de arte como objetos culturales una vía para llevarlo a cabo.

Además de estos autores, que vienen de la filosofía, y que han sido influencia clave para la existencia de los estudios culturales, otro personaje que desde el área de las artes ha hecho explícita la relación entre arte y política, no como mera propaganda, sino como herramienta para la transformación del mundo, es el escritor y teórico surrealista André Bretón, quien postula

*Avant-garde art, caught between this total lack of comprehension and this completely relative, self-seeking comprehension, cannot in my opinion long put up with such a compromise. Those among the modern poets and artists -the vast majority, I think- who realize that their work confuses and baffles bourgeois society, who very conscientiously aspire to help bring about a new world, a better world, owe it to themselves to swim against the current that is dragging them into passing for mere entertainers, whom the bourgeoisie will never let up on<sup>16</sup> (Bretón, s/f, p. 215).*

---

<sup>16</sup> “El arte de vanguardia, atrapado entre esta incompreensión total y esta comprensión egoísta y completamente relativa, no puede, en mi opinión, soportar por mucho tiempo tal compromiso. Aquellos entre los poetas y artistas modernos -la gran mayoría, creo- que se dan cuenta de que su obra confunde y desconcierta a la sociedad burguesa, que aspiran muy concienzudamente a ayudar a construir un mundo nuevo, un mundo mejor, se deben a sí mismos nadar contra la corriente que los está arrastrando a pasar por meros entretenedores, a quienes la burguesía nunca dejará pasar” (traducción propia).

Este escritor, poeta y teórico surrealista tenía la convicción de que el arte debía estar al servicio de la revolución y cubría un papel fundamental en la lucha contra el capitalismo y el fascismo, pues el arte no podía ser neutral ni servir a intereses individuales, sino que debía ser comprometido y estar al servicio del pueblo, sirviéndose para ello de lo irracional y los sueños para liberar a la humanidad.<sup>17</sup>

Bretón también veía el arte y la política como algo inseparable, estuvo fuertemente influenciado por las ideas marxistas que buscaban la transformación del mundo, lo que se refleja en sus dos manifiestos surrealistas. Por ejemplo, en el segundo manifiesto dice de los artistas

*[...] they find themselves, in fact, in the face of a dilemma: either they must give up interpreting and expressing the world in the ways that each of them finds the secret of within himself and himself alone -it is his very chance of enduring that is at stake- or they must give up collaborating on the practical plan of action for changing this world<sup>18</sup> (Bretón, s/f, p. 214).*

En América Latina, un autor en concordancia con sus homólogos arriba mencionados, es José Carlos Mariátegui, quien, de manera similar a Gramsci cuando habla de hegemonía, aunque con otros términos, menciona del papel de los medios en la creación de una “industria de la celebridad” (Mariátegui, s/f, p. 16) que

---

<sup>17</sup> André Bretón trabajó en un hospital psiquiátrico durante la primera guerra mundial, lo que sin duda ejerció en él una fuerte influencia para su trabajo intelectual.

<sup>18</sup> “Se encuentran, de hecho, frente a un dilema: o deben renunciar a interpretar y expresar el mundo de la manera en que cada uno encuentra el secreto de sí mismo y sólo de sí mismo -es su oportunidad de perdurar lo que está en juego- o deben dejar de colaborar en el plan de acción práctico para cambiar este mundo” (traducción propia).

podría verse como equivalente al *star system* que garantizaba el éxito de las películas de Hollywood.

### **1.1.1 Más allá del museo, el arte y sus implicaciones sociales**

Aun cuando, de acuerdo a varios autores, entre ellos el historiador Nicos Hadjinicolaou, “el arte no existe; lo que existe son diversos tipos de producción, como la producción de imágenes, la producción musical [...]” (Hadjinicolaou, 2015, p. 208). Estas producciones son comúnmente denominadas arte, que es un campo amplio y diverso, y en la historia de eso tan ecléctico que llamamos arte, se encuentran producciones que por su contenido o forma han generado rupturas con el orden establecido.

Con el paso del tiempo podemos nombrar, admirar y reconocer como parte de este campo aquellas prácticas que en la época en que se gestaron fueron rechazadas, las vanguardias de la transición del siglo XIX al XX son ejemplo de ello.<sup>19</sup> No es de extrañarse que a partir del complejo panorama social vivido en los siglos XX y XXI, cobre fuerza un tipo de arte que se caracteriza por buscar una relación distinta con el espectador, se rompe la barrera que separa al creador del observador. Dentro de lo que indistintamente se conoce como arte conceptual<sup>20</sup> encontramos ciertas prácticas que buscan salir de la lógica aurática del museo y adentrarse cada vez más en la vida, tomar un rol activo y una postura política definida frente a los acontecimientos del mundo.

---

<sup>19</sup> Expresionismo, cubismo, arte abstracto, dadaísmo, surrealismo, etc.

<sup>20</sup> Propuestas artísticas en las que la idea es más importante que la pieza misma, suele englobar la instalación, el performance, el happening, el arte acción, el arte relacional, entre muchos otros.

Una característica importante de muchas prácticas artísticas que pretenden lograr incidencia o transformación social, es su característica colectiva o comunitaria. El arte comunitario surge en los años setentas y ochentas en Estados Unidos y Gran Bretaña, el término describe prácticas que implican la participación del público en la obra y que tienen como objetivo alcanzar una mejora social desde el arte. Estas expresiones al ser dialécticas, no sólo en su expresión colaborativa sino también por su fuerte relación con el contexto, suelen conectarse con otras expresiones como el arte contextual<sup>21</sup> o el arte relacional<sup>22</sup>, todas ellas desde una crítica a la idea del artista aislado y “genio”, lo que dio pie a que muchos artistas vincularan su trabajo a problemáticas de su contexto social (Palacios, 2009).

A nivel empírico existen muchas experiencias que dan cuenta del uso social que puede tener el arte como forma cultural, sobre todo a partir del siglo XX. No sólo como espejo de la sociedad que lo gesta, sino como herramienta para concientizar, protestar o intervenir en algunos aspectos de la vida social.

El arte genera reflexión sobre nuestra postura en el mundo, hace visible aquello que está ahí y no queremos ver, genera incomodidad, asco, horror, miedo o tristeza. Pero también nos puede brindar confort, esperanza y bajo ciertas condiciones, ayudar a generar comunidad reconstruyendo el tejido social,

---

<sup>21</sup> Producciones artísticas donde el contexto es fundamental para la creación de una pieza, cada producción es realizada expresamente para un espacio geográfico y sociocultural fuera del cual no tendría sentido.

<sup>22</sup> Piezas artísticas creadas en función de su relación activa con el público, donde éste ya no es un mero espectador, sino que se convierte en parte fundamental de la creación, pues sin él las piezas no son posibles, una propuesta de arte relacional puede ser tan variada como una instalación, un happening, un performance o hasta una pintura, siempre que se cumpla con la característica de considerar al público como parte activa de la creación.

rehabilitando espacios, generando espacio público<sup>23</sup> e incluso servir de herramienta en procesos de investigación (Jiménez-Yañez, 2019; Mendoza y Morgade, 2018; O'Neil, 2011) y de intervención social (Bruguera, 2011; Cevallos, 2009; González y Arjona, 2014; López, 2012; O'Neil, 2011).

Existen en el arte contemporáneo piezas dentro de lo que se ha llamado *artivismo*<sup>24</sup>, prácticas artísticas que buscan por medio de técnicas propias de las artes lograr un cambio positivo en situaciones problemáticas que van desde la ecología hasta el feminicidio entre muchos otros (Expósito, 2013). Las propuestas artísticas como fenómenos culturales están insertas en relaciones de poder, y tales fenómenos pueden ayudar a mantener o interrumpir dichas relaciones (Thompson, 1998, p. 202). Así, tenemos por ejemplo el MUSA Cancún (Museo Subacuático de Arte), donde por medio de esculturas pensadas explícitamente para este fin, se ha logrado la restauración de la vida marina en la región que encuentra refugio en las piezas escultóricas, convertidas en arrecifes artificiales.

Otro ejemplo de propuesta artística que busca incidir positivamente en aspectos de la vida en comunidad es la generada por el colectivo hidalguense “Cooperativa visual” quienes desde 2018 trabajan en la comunidad de El Bordo, en Pachuca, Hidalgo; esta cooperativa fue invitada en un inicio a realizar un mural en la zona, pero los integrantes, Salma y Alan, optaron por una propuesta de educación

---

<sup>23</sup> “Espacio público como categoría política que requiere construirse [...] por actores y agentes sociales que lo ocupan y lo viven, en donde se desarrollan múltiples procesos de interacción y en donde se despliegan y generan relaciones sociales” (Delgado en Híjar, 2017 p. 54).

<sup>24</sup> Para más información al respecto consultar en Aladro-Vico, E., Jivkova-Semova, D., & Bailey, O. (2018). *Artivism: A new educative language for transformative social action*. [Artivismo: Un nuevo lenguaje educativo para la acción social transformadora]. *Comunicar*, 57, 09-18. <https://doi.org/10.3916/C57-2018-01>

artística que en conjunto con el mural fuera más empático y honesto que sólo recibir un reconocimiento por “pintar bonito” (comunicación persona con Salma, 2022); desde entonces, han seguido colaborando constantemente en conjunto con otros colectivos y activistas para mejorar la calidad de vida, sobre todo de las infancias, a través del conocimiento lúdico desde las artes.

Los fenómenos que los pueblos nominan arte ponen de manifiesto los temas que nos determinan como comunidad, y no sólo eso, sino que muchas veces, sobre todo desde mediados del siglo XX, en todo el mundo surgen piezas de arte que cada vez más se alejan de las lógicas legitimadoras del cubo blanco para introducirse en la vida, como es el llamado Teeter-Tooter Wall, proyecto del dúo Rean - San Fratello (2019), quienes junto al colectivo Chopeke, en 2019 instalaron tres “sube y baja” o “balancines” en el cerco fronterizo entre Ciudad Juárez, Chihuahua y Nuevo México en Estados Unidos, para poder jugar tanto de un lado de la frontera como del otro. Poniendo de manifiesto que “lo que sucede en un lugar tiene impacto en el otro” (Rael, 2019).

## **1.2 El muralismo en México**

El movimiento muralista como lo concebimos ahora tiene sus orígenes en el México posrevolucionario (1917 a 1940), gracias al impulso brindado por el estado mexicano, en un intento por consolidar una identidad nacional y al mismo tiempo, contar la historia reciente a la población analfabeta del país, que por entonces era la gran mayoría.

Los artistas que participaron del mismo se vieron influenciados por las circunstancias históricas de México y el mundo, que vivía una época convulsa, eran

principios del siglo XX, la Revolución Mexicana, así como la primera guerra mundial y posteriormente la gran depresión, fueron momentos fundamentales que marcaron a los artistas de la época y generaron en ellos una necesidad de expresar no sólo sus ambiciones estéticas sino también sus posturas políticas. Gracias a artistas que además de estar preocupados por la calidad técnica y la innovación, tuvieron una postura política muy clara, en gran parte influenciada por el proceso de la Revolución Mexicana que muchos vivieron en carne propia. Al grupo de artistas que compartían esta visión, se les llamó posteriormente la Escuela Mexicana de Pintura.

Como en todo proceso histórico, esta vertiente tuvo sus matices y antagonismos, sin embargo, una característica muy arraigada en la mayoría de los partícipes de la misma, era la convicción de que el arte podía servir al pueblo y sus causas, autores como David Alfaro Siqueiros se pronunciaron de forma tajante respecto a lo que, a su consideración, debería aspirar el muralismo: Una creación colectiva donde la técnica estuviera al servicio de las personas y sus necesidades.

Por ello, el movimiento muralista mexicano no sólo fue una expresión artística, sino también política. Los muralistas creían que el arte debía tener una función social y contribuir al desarrollo de la sociedad y al mejoramiento de las condiciones de vida de las personas. Surgió en un contexto de grandes cambios, el país estaba en proceso de construir una identidad nacional para lo que el Estado mexicano se valió de los artistas para esta tarea, los muralistas “cambiaron el movimiento de nuestros ojos, despojándonos de los viejos convencionalismos y afirmando así la dignidad de nuestro destino al magnificar al hombre común, artífice anónimo de la grandeza mexicana” (Carrillo, 1981, p. 59).

Diego Rivera, quien es probablemente el muralista más famoso de México, pensaba, al igual que otros contemporáneos, que el arte debía ser accesible a todos. Veía al muralismo como una forma de llevar el arte a las masas y de enseñarles la historia y la cultura del país. Es por esta razón que sus trabajos representan las luchas del pueblo mexicano, buscando integrar los rasgos mestizos e indígenas de los pobladores para lograr en ellos una identificación como parte del país y la importancia de su papel en la historia.

David Alfaro Siqueiros, otro importante muralista mexicano, creía que los artistas debían comprometerse con la sociedad y utilizar su arte para denunciar las injusticias y las desigualdades sociales. Sus murales están llenos de imágenes de la lucha de los trabajadores y los campesinos por sus derechos y por una vida mejor. Esto se refleja no sólo en sus murales, sino también en los textos que escribió, entre tratados, manifiestos y conferencias, tenemos que su pensamiento se decanta hacia una crítica al arte por el arte, que Siqueiros considera una actitud elitista y alejada de los problemas de la sociedad.

Según Siqueiros, el arte debe tener un compromiso social y político, y estar al servicio de las causas populares y revolucionarias, el arte no puede ser neutral ni apolítico, sino que debe estar comprometido con la construcción de una sociedad más justa y equitativa. Es por esto que en los distintos textos que escribió, destaca la necesidad de pensar un arte revolucionario, colectivo, donde el artista y el arte es un medio por el cual las inquietudes de la comunidad se ven plasmadas.

Además, reflexiona sobre el papel del artista como agente de cambio social y su responsabilidad ante la sociedad. En su manifiesto de 1943 “¡En la guerra, arte de guerra!” Siqueiros dice “El arte puede llegar a convertirse en un arma de combate

tan poderosa y eficaz como las más poderosas y eficaces armas físicas que intervienen directamente en la guerra militar. Un arma que entra por los ojos, por los oídos [...] y a través de lo más profundo y sutil del sentimiento humano” (Alfaro, s/f). En este extracto podemos ver la profunda preocupación y responsabilidad que el artista asumió frente a la realidad objetiva, en tiempos de la segunda guerra mundial, y que influyó en todos los creadores de la época.

Junto con Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, muralistas como José Clemente Orozco, Pablo O’Higgins, Aurora Reyes, entre muchos otros, también contribuyeron a la creación de un arte que fuera político y socialmente comprometido. Utilizando para ello los muros de edificios públicos como vía de expresión, sacando al arte de los museos, por medio de propuestas monumentales donde el artista pasa a ser un instrumento del sentir colectivo (Carrillo, 1981, pp. 59-60; Bellange en Oyola y Villablanca, 2011; Híjar, 2017; Mariátegui, s/f; Híjar, 2010; Folgrait en Rodríguez, 2014, p. 198). Una de las características fundamentales del movimiento es la presencia del arte en espacios de acceso público, aunque puede cuestionarse qué tan accesibles son en realidad sus trabajos. Muchos se encuentran en espacios abiertos y de libre acceso, pero también hay otros tantos que se realizaron al interior de los edificios, y sólo aquellos que entraban a tales recintos podían verlos.

Actualmente esto es todavía más complicado en algunos casos, pues para poder ver los murales del palacio nacional en el centro de la ciudad de México, por ejemplo, hay que sacar una cita que no se otorga de inmediato. Si bien, pudiera argumentarse razonablemente que el mural existió mucho antes que el movimiento muralista, es éste el que le dota del componente político, social y didáctico que tanta

influencia ha ejercido en colectivos y artistas que vinieron después. Con todas sus limitaciones, el movimiento muralista mexicano fue además de una expresión artística, una expresión política que buscaba contribuir al desarrollo de la sociedad y al mejoramiento de las condiciones de vida de las personas a través de obras de arte con sentido social (Oyola y Villablanca, 2011). Los muralistas creían que el arte debía ser accesible a todos y que debía tener una función social, denunciando las injusticias y las desigualdades y promoviendo la identidad nacional y la lucha por la libertad y la justicia social.

Debido a la importancia de este movimiento, el muralismo mexicano rompió fronteras y expandió su influencia a todo el continente y otros puntos del planeta, los artistas que gozaron de más fama viajaron a realizar producciones murales en lugares como Argentina, donde Siqueiros realizó el mural “Ejercicio plástico” en conjunto con artistas locales, en la década de 1930, que si bien, no tiene una carga política, sí presenta importantes innovaciones en la creación mural, como el uso de la fotografía mediante proyecciones o el aspersor para el proceso de pintura.

Rivera también fue llamado al exterior a realizar murales en distintos puntos de Estados Unidos. Nueva York y Chicago ya contaban con trabajos suyos cuando Nelson Rockefeller llama al pintor mexicano para comisionar la creación de un mural de 99 metros cuadrados como pieza principal del edificio, así, en 1931, Diego comienza con el mural titulado “Cruce de caminos” donde plasma en una composición simétrica, pero dinámica los dos sistemas económicos imperantes en el s. XX, de un lado, el capitalismo con tintes de represión y guerra, y por el otro un socialismo idealizado con el ejército rojo y líderes como Karl Marx y Lenin, unidos

al centro por el avance de la ciencia, representada por la invención del telescopio y el microscopio.

Aunque los bocetos fueron aprobados por el joven magnate dueño del edificio, previo a la inauguración se decidió cancelar el proyecto por ser considerado propaganda comunista por los medios y posteriormente destruido en un proceso de “remodelación” del edificio. A su regreso a México, gracias a las fotografías del mural, Rivera reprodujo esta pieza en el palacio de Bellas Artes en el centro de la Ciudad de México.<sup>25</sup>

**Imagen 1:** Mural de Diego Rivera.



“El hombre controlador del universo”, o “el hombre en el cruce de caminos”, pintura mural de Diego Rivera en el Palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México. **Fuente:** *Wikimedia commons*.

<sup>25</sup> Información obtenida de <https://www.admagazine.com/cultura/diego-rivera-mural-rockefeller-center-historia-20200604-6910-articulos> consultado el 30 de octubre de 2023

Esta anécdota se presenta como evidencia de una pugna desde el lenguaje pictórico mural, con actores disímiles detrás, ideologías y propósitos contrastantes, por un lado, un artista comprometido con una visión progresista que por medio de la imagen pretendía influir el pensamiento de las masas y cuestionar las supuestas bondades del sistema capitalista y sus consecuencias; por el otro el uso del arte y el trabajo de un artista de moda como forma de demostrar estatus social y poder adquisitivo, sin pensar demasiado en el poder que poseen las imágenes.

### **1.3 El mural como resistencia en el espacio público: un medio, múltiples experiencias**

A pesar de la variedad e innovaciones existentes en la creación artística contemporánea, donde se encuentran expresiones como performance, arte correo, *land art*, happening entre muchos otros, el mural aún permea las producciones culturales actuales, fuera del mainstream artístico, el mural mantiene su sitio medular en la producción colectiva, se puede conjeturar que las propuestas más contemporáneas no logran arraigarse con la misma fuerza a la sociedad debido al lenguaje especializado que utilizan, mientras que el mural suele ser más accesible.

Es imposible abarcar en este texto las vastas formas en que el arte es usado por la humanidad como herramienta útil en procesos sociales, y los miles de posibilidades que aún tiene por delante, este documento se limitará a abordar el tema del mural y sus discursos como estrategia de toma del espacio público. Se ha decidido de esta manera porque el mural en México tiene una historia tan amplia que se origina incluso antes de su fundación como nación independiente en los frescos mayas y los relieves murales de esta y muchas otras culturas.

El movimiento muralista repercutió en las producciones de los artistas internacionales que se apropiaron del lenguaje del mural y de los espacios públicos de que disponían, no sólo en aquellos sitios donde los pintores mexicanos realizaron piezas, pues varios artistas viajaron a México y conocieron los murales plasmados en edificios públicos y al volver a sus respectivos países aplicaron lo aprendido adaptado a su estilo y temáticas.

En contraposición a la Escuela Mexicana de Pintura, surgió la “Generación de la ruptura”, artistas que estaban “cansados” del enfoque patriótico y estatal que tuvieron «los tres grandes»<sup>26</sup> y allegados, y se decantaron por una producción que se aleja de las temáticas revolucionarias en sus obras y del mural como medio preferido para enfocarse en exploraciones plásticas o estéticas más personales, sin tener todos ellos una línea definida, postura política o característica común más que la de romper con los aspectos que consideraron una limitación para el desarrollo de sus aspiraciones artísticas.

Este es un claro ejemplo del debate que Lombardo llama “la batalla de las ideas” (2021) en el campo del arte, pues dichas propuestas lejos de ser hechos aislados, espontáneos o netamente individuales, llevan en sí una carga histórica y política, aunque la postura misma del artista sea negarse a explicitar su postura, no pueden escapar a la dialéctica de la realidad que se vive. Tanto los artistas comprometidos con su contexto sociohistórico como aquellos que se decantan por enunciar como apolíticos, cumplen una función que escapa a sus propios deseos, pues son partícipes y reflejo de las dinámicas socioculturales de cada época.

---

<sup>26</sup> Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco.

En la actualidad el mural ha sufrido muchos cambios y se han integrado nuevos materiales, puede ser utilizado de formas muy diversas: de manera didáctica, decorativa, de protesta o publicitaria. Las herramientas y materiales también han cambiado, con las innovaciones tecnológicas ahora podemos contar con la pintura acrílica y vinílica o pintura en aerosol que conviven a la par con técnicas más clásicas como el fresco, mosaico, esgrafiado o encausto, por mencionar aquellos que requieren de una mayor experiencia y práctica para su utilización.

La llegada de la pintura acrílica vino a democratizar la ejecución de pintura en muro, pues ya no es necesario conocer los secretos del *buon fresco*<sup>27</sup> o contar con varios ayudantes para poder pintar un mural con una composición y propuesta que se equipare a algunas grandes obras del pasado. Mientras que el aerosol dio paso a un nuevo fenómeno llamado grafiti que junto con la pintura acrílica permitió el surgimiento del arte urbano, como se observa, “cada cambio ideológico está precedido por cambios tecnológicos” (Centro de Investigaciones Interdisciplinarias, 2021).

A pesar de esta diversificación de los usos del mural, la práctica del mismo está aun fuertemente ligada a procesos y luchas sociales, múltiples ejemplos son presentados por Cristina Híjar, investigadora mexicana del CENIDIAP<sup>28</sup> en su

---

<sup>27</sup> Técnica mural que tiene como componente central la cal apagada, el *buon fresco* del italiano. “*buon fresco*”, se refiere a la manera correcta de ejecutar dicha técnica, que conlleva una serie de pasos muy precisos que comienzan con el proceso de enfosado o apagado de la cal y que en la edad media podía llevar hasta 5 años. Una vez apagada la misma, la preparación del muro debe ser ejecutada minuciosamente y la selección de los pigmentos muy específica puesto que muchos de ellos reaccionan negativamente con la cal.

<sup>28</sup> Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

artículo “Los murales actuales como herramientas de resistencia y vehículos de la memoria” (2017), hace énfasis en las posibilidades de generación de espacio público, lucha, resistencia y memoria por medio de murales comunitarios o colaborativos que abordan temas referentes al asesinato de estudiantes y periodistas. Independientemente de la factura, el surgimiento de estas expresiones estético-políticas como ella las llama, es parte vital de las luchas sociales.

Al ser plasmados en la calle, estamos hablando de espacio público, un espacio que puede ser originalmente privado (baldas pertenecientes a un particular) o directamente público (plazas, parques o incluso el suelo). Al intervenirlas por medio de la pintura, se toma ese espacio, y “la ocupación del espacio se traduce en un medio de control: el espacio cobra un sentido y valor político dentro de un sistema simbólico” (Cortés, 2010, p. 14).

En la revisión histórica que desarrollan Aguirre-Ramírez y Peimbert (2016) sobre el espacio público, se hace referencia a la propuesta de Henry Lefebvre sobre las prácticas sociales como práctica espaciales, entendiendo así el espacio como algo que se construye socialmente y se encuentra en un constante fluir, postulado que concuerda con Castells, quien considera que hay una relación intrínseca entre individuos y espacio, donde la acción de los primeros es una forma de participar en la construcción de espacio social y espacio público (2016, p. 128). A través de estos conceptos, entiendo el espacio público como un espacio de acceso libre, en constante transformación a través de las interacciones de quienes lo habitan con sus actos y presencia.

El espacio público es un espacio politizado, en constante transformación, “un lugar practicado” (De Certeau, 2000, p. 129) donde se decantan los sentires de los

habitantes a partir de distintas prácticas, siendo la pintura mural una de ellas, práctica que convive con el grafiti y la publicidad, cuyos límites se ven desdibujados en muchas ocasiones, un mural puede ser estrategia publicitaria y obra artística creada con técnicas propias del grafiti, definir qué determina que sea una u otra cosa es un proceso que demanda saber las intenciones de los creadores.

Al referirse al espacio habitable, Peimbert (2019) habla del paisaje (urbano) como algo construido que a su vez influye en sus comportamientos, y se pregunta si es posible transformarlo, apropiarse de él a partir de prácticas efímeras, reivindicando el habitar como una práctica de resistencia (pp. 263 – 264). Esta idea está en concordancia con lo planteado por Híjar (2017), quien menciona que una forma de generar espacio público es a través de la creación de murales colectivos (p. 54). Y con lo propuesto por Marulanda-Montes, Mejía-Amézquita, y Giraldo-Ospina, para quienes

[...] los hechos artísticos en el espacio público dan cuenta de su sustrato simbólico  
[...] dada la interacción que establece el hombre con ellos en la configuración de su espacio vital creando nuevos imaginarios, instalando lugares y sugiriendo diversas maneras de habitar la cotidianidad (2022, p. 51).

Cabe mencionar aquí al arte comunitario, movimiento originado alrededor de los años 70s, principalmente en Estados Unidos y Gran Bretaña, que pretendía lograr una mejora social a través del arte, donde se hace presente la “convicción de que la creatividad posee una fuerza real de transformación social” (Palacios, 2009, p. 199), Morgan expresa que “si el arte comunitario es algo, es la manifestación de una ideología” (Morgan en Palacios, 2009, p. 199).

Una forma de entender la cercanía del mural con las clases populares es si se acepta el postulado de Hadjnicolaou sobre la “ideología en imágenes”, entendida como “Conjunto de coherencia relativa de representaciones, valores, creencias, en el cual los hombres expresan la manera como viven sus relaciones con sus condiciones de existencia” (2015, p. 96), de esta manera, la creación de cualquier obra de arte, se entiende como práctica de clase, donde no necesariamente hay un componente explícito, esto es, ilustrado, de una lucha de clases, sino que ésta va implícita en la producción de imágenes como vehículo de las ideologías.

Podemos diferenciar las producciones murales desde el origen de las propuestas, no es igual un mural creado desde el oficialismo político que desde una propuesta colectiva popular. Las prácticas murales creadas desde los sectores populares tienen múltiples formas y objetivos, estos van desde un señalamiento sobre las condiciones de la ciudad, hasta una forma concreta de protesta. Por ello se debe destacar la importancia de los creadores de las imágenes, pues son quienes otorgan la significación al mural, y con éste, la resignificación del espacio. Aquí el mural es el vestigio material de una intención discursiva.

Los murales en espacio público tienen múltiples funciones, bien pueden ser impactantes por su maestría técnica pero ser solamente decorativos, como pueden ser más sencillos en su ejecución pero consistentes por su contenido, especialmente cuando se trata de murales que resisten ante alguna situación que aqueja al grupo social del que surge, en ese sentido, “la resistencia es un acto de ruptura, de visibilidad y de interpretación” (Híjar, 2017, p. 52), donde la pintura mural tiene un lugar privilegiado, dichas expresiones se han hecho presentes en infinidad de contextos de lucha y resistencia en distintas partes del mundo.

El mural ha evolucionado y se ha extendido bastante desde el periodo posrevolucionario en México, con la llegada de nuevos medios como la pintura acrílica y el aerosol, ha sido posible democratizar esta práctica. Con el creciente desarrollo de las ciudades y las desigualdades que esto conlleva, surge el llamado mural urbano, donde no es tan importante el material o técnica utilizado para su ejecución, es el contenido lo que dota de riqueza estas expresiones. En América Latina hay múltiples y variados ejemplos del uso del mural con fines no decorativos, muchas veces insertas en prácticas comunitarias colaborativas.

En las recientes protestas de 2019 en Chile, por ejemplo, la propuesta mural “Seguimos” elaborada por Claudio Caiozzi “Caiozzama”, realizada con la técnica de *paste up* de 16 x 4 metros. Por medio de un collage de imágenes religiosas, de la cultura popular, símbolos chilenos, mapuches y de otras expresiones de protestas previas, Claudio logró la generación de una imagen que conjugó el sentir del momento, considerando además que su colocación no fue en un sitio fortuito, sino que fue colocado en un muro que históricamente ha sido usado para protestar por diversas causas (Valdéz, 2022), dicha intervención tuvo una duración en el espacio físico de sólo una semana, pero pervivió en lo digital por mucho más tiempo, convirtiéndose en lo que Híjar llama expresión “estético-política efímera”<sup>29</sup>.

El arte como ejercicio de autocrítica desde una profunda toma de consciencia de sí mismo, de su propia realidad en tanto que medio de comunicación artístico y por ende político; la condición determinante, por tanto, del arte en la era de los medios, su irreducible propiedad mediática (Cornago, 2005, p. 28).

---

<sup>29</sup> Híjar utiliza este término para referirse a expresiones murales que existen en una doble dimensión, tanto como propuesta física en el entorno inmediato, como de manera electrónica, al difundir su imagen de manera digital, por lo que su circulación es más amplia (Híjar, 2017, pp. 51-52).

**Imagen 2:** Detalle de mural efímero de Caiozzama.



Fragmento del mural “Seguimos” de Caiozzama, **Fuente:** Captura de Instagram del artista.

Este mural tuvo gran fuerza en el marco de esta manifestación, pero no es un hecho aislado en ese país, ya que aún existe un colectivo, la Brigada Ramona Parra, que desde sus orígenes en la década de los sesenta tuvo un vínculo muy fuerte con los movimientos sociales, ligada al partido comunista y conformado por estudiantes y obreros, apoyó activamente la campaña política de Salvador Allende, utilizando para ello un lenguaje visual claro y sencillo, accesible a todos los públicos. Sus mensajes, tanto políticos como didácticos, buscaban “educar, concientizar y usar el arte como arma de lucha” (Oyola y Villablanca, 2011, p. 5).

La Brigada Ramona Parra se fue transformando con el paso de los años, sobreviviendo el golpe de estado y la dictadura de Pinochet, durante este tiempo se

mantuvo en receso como otros colectivos de muralistas de izquierda, y sufrió transformaciones importantes, aunque no se alejó de las luchas sociales, las expresiones se diversificaron, así como sus integrantes, ya no es un discurso único en contra del sistema y la explotación capitalista, sino contra las consecuencias de éste, el peso del neoliberalismo y la consecuente individualización exacerbada se hace notar en las exigencias cada vez más puntuales de la población, a las que se adapta la Brigada (Oyola y Villablanca, 2011).

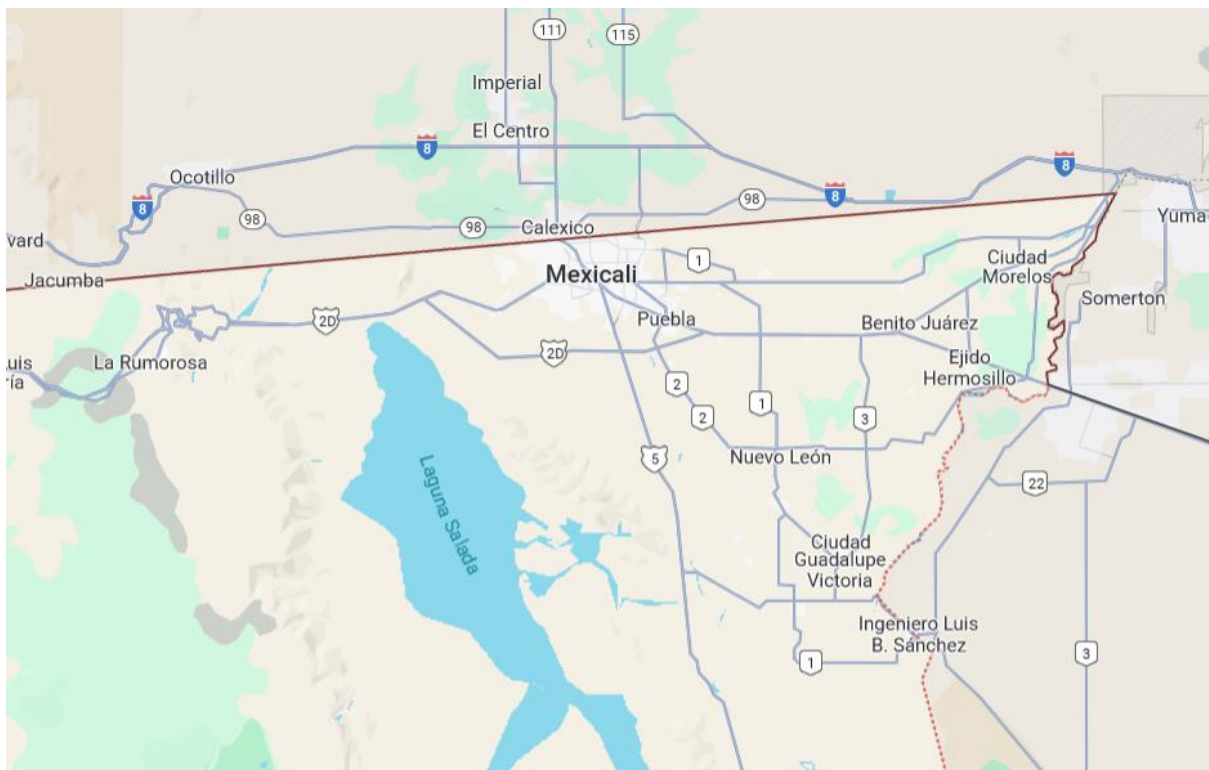
Esto ejemplifica cómo un colectivo de pintura se va adaptando a las exigencias socioculturales del espacio que interviene, sin perder de vista sus principios de propuesta no academicista que sale a la calle para ser visto por cualquiera (Oyola y Villablanca, 2011). Además de esta particular Brigada, en Chile han surgido otras propuestas que según Vivero utilizan el muro como espacio público que “se constituye como un escenario de lucha política, donde el enfrentamiento de clases se expresa de forma simbólica” (2012, p. 71), donde las diferencias de clase, que pudieran pensarse extintas, se hacen visibles mediante el mural de carácter público como un mecanismo de resistencia (Vivero, 2012, p. 76) pues “tanto el grafiti como los murales de carácter público son formas de expresión de carácter contra-hegemónico [...] por ello la expresión artística representa un mecanismo de lucha y resistencia social y cultural” (Vivero, 2012, p. 85).

#### **1.4 Notas sobre el mural en Mexicali, México**

Mexicali es una ciudad fronteriza cuya historia está ligada principalmente al desarrollo agrícola e industrial, un territorio con un clima que se antoja hostil, temperaturas que van de los casi 0 grados centígrados en invierno a más de 50

grados centígrados en el verano, es una urbe que podría pensarse inhabitable. Sin embargo, su situación fronteriza le define y mantiene viva y activa, hay un continuo flujo de personas entre un lado y otro de la frontera, así como llegada constante de personas migrantes de otras partes de México y países de centro, Sudamérica, y el caribe, que buscan cruzar “al otro lado”.

**Mapa 1:** Ubicación geográfica de Mexicali.



Mexicali, Baja California, la ciudad capital más al norte de América Latina, pegada a Mexicali se observa la ciudad de Calexico, Estados Unidos, **Fuente:** captura de pantalla de *Google Maps*.

Es una ciudad nueva, si bien, ya vivía gente en esta zona antes de su fundación oficial, es hasta el 14 de marzo de 1903 que se designa a un Juez Auxiliar de Paz para fungir como autoridad ante la demanda de la población naciente. Este

territorio, descrito como 'constantemente seco', no tenía pobladores permanentes por las condiciones climáticas tan extremas, sin embargo, debido a la demanda de mano de obra que se generó por el agua que llegó a la represa Sharp en la actual colonia Compuertas y que nutrió al Valle Imperial, gente de la península comenzó a emigrar para trabajar en el campo<sup>30</sup>.

Esto marcaría el inicio de una ciudad cuya identidad se conforma a partir de su situación fronteriza, recibiendo incluso su nombre a partir del poblado que se encuentra justo al otro lado de la línea internacional, Calexico es la suma de California y México, mientras que el nombre de Mexicali surge a partir de esa población estadounidense, siendo su nombre la inversión de esos vocablos con la misma lógica.

Desde el inicio, Mexicali fue una población conformada por trabajadores, primero en el campo, cuando la *Colorado River Land Company*, que, habiendo adquirido gran cantidad de tierras, las arrendaba a otras compañías y a campesinos mexicanos que las acondicionaron para el cultivo. Poco a poco aumentó la población que venía del centro de México y por esa demanda, se produjo el llamado "Asalto a las tierras" en 1937, culminando en el reparto agrario por parte del entonces presidente Lázaro Cárdenas, a campesinos mexicanos.

Además de los mexicanos, muchos pobladores asiáticos, principalmente chinos, llegaron a la ciudad, cubrían la demanda de mano de obra y llegaron a dominar el cultivo del algodón y otras áreas de comercialización, incluido el opio, y servicios. Esta ciudad fronteriza se vio beneficiada y también estigmatizada, al

---

<sup>30</sup> Información obtenida del sitio oficial del Gobierno de Mexicali en la página <https://www.mexicali.gob.mx/24/historiaEtapas.php> consultado el 27 de mayo de 2023.

convertirse en un centro de producción y venta de alcohol durante la prohibición de 1919 en Estados Unidos, ya que la ciudad se llenó de bares y burdeles que aprovecharon la demanda de entretenimiento de los vecinos del norte. Al mismo tiempo, comenzó un proceso de industrialización, primero con industrias pensadas en el sector agrícola, como procesadoras de semillas de algodón o de productos agroquímicos. Posteriormente se instaló la Cervecería Mexicali y luego, alrededor de los años sesenta, comenzaron a instalarse maquiladoras y ensambladoras como la Kenworth.<sup>31</sup>

Esta demanda de mano de obra ha atraído a los habitantes que han hecho de esta ciudad su hogar; la cercanía con los Estados Unidos también ha sumado a mucha gente, aunque con el endurecimiento de las políticas migratorias, gran parte de los migrantes que originalmente planeaban cruzar, han tenido que quedarse en esta ciudad que oscila entre la multiculturalidad y la pluriculturalidad, diferenciándose éstas en que, en la primera, se acepta que existen diferentes grupos culturales pero siguen existiendo asimetrías de poder (Alma Ramírez, comunicación personal, 2023), mientras que en la pluriculturalidad todos los grupos tienen participación en la toma de decisiones que competen a la comunidad.

El carácter industrial de la ciudad ha provocado que desde el Estado sea relativamente poco el interés en el desarrollo de las ofertas culturales de la misma, es frecuente escuchar que “no hay nada que hacer en Mexicali”, sin embargo, este abandono por parte de las autoridades no ha frenado iniciativas como la creación del Instituto de Ciencias y Artes de Mexicali en 1953 (Maldonado y Lozano, 2017,

---

<sup>31</sup> Información obtenida del sitio oficial del Gobierno de Mexicali en la página <https://www.mexicali.gob.mx/24/historiaEtapas.php> consultado el 27 de mayo de 2023.

56), y no es hasta 1975 que se crea la Dirección de Difusión Cultural del Gobierno del Estado de Baja California, con oficinas en Mexicali y que trae consigo la fundación de la Casa de Cultura, generación de proyectos artísticos y culturales y fomento a las artes como la Bienal Plástica de Baja California en 1977 (Maldonado & Lozano, 2017, p. 57).

Es hasta 2003 que se crean los Centros Estatales de las Artes por el Instituto Cultural de Baja California y la Escuela de Artes, hoy Facultad de Artes de la UABC, lo que otorga un espacio de profesionalización a los jóvenes interesados en desarrollarse en esta área. Además de estas instituciones, se han generado otras propuestas, mayormente autogestivas en las últimas décadas, como son las galerías independientes, entre las que se encuentran la Galería José García Arroyo; el centro cultural Nana Chela; la Galería de Arte Kimberly; el Mexicali Rose (hoy desaparecido). Centro de arte / medios (hoy desaparecido); el Escritorio de procesos (hoy desaparecido); La cenaduría (ahora Planta Libre); Arma (hoy desaparecido); La puerta, galería y artes escénicas (hoy desaparecido), y galería fronteriza (hoy desaparecida); (Maldonado & Lozano, 2017) y de creación relativamente reciente, Casa de Artes y oficios La joyita, que entra en funcionamiento como espacio de enseñanza en 2018 y se encuentra actualmente en funciones con múltiples talleres y proyectos culturales, algunos, de intervención en espacio público.

Gracias a la fundación de estas iniciativas tanto públicas como privadas, comienza a utilizarse el mural como medio expresivo, compitiendo constantemente con el grafiti en el espacio público. Es relativamente reciente en esta ciudad el auge de la pintura mural, lo que no es de extrañar considerando que en 2024 la ciudad

cumple apenas 121 años desde su fundación en 1903, mientras que el movimiento muralista en el centro del país inicia apenas unos años más tarde.

Uno de los antecedentes más importantes para esta investigación en lo que respecta al mural en la ciudad de Mexicali es el proyecto binacional “Border Metamorphosis” realizado en el cerco fronterizo entre Mexicali, Baja California y Calexico, Estados Unidos. Este proyecto comienza a raíz de un cambio en el cerco fronterizo en esta zona, que divide Mexicali de Calexico; conforme la afluencia fue incrementando, se hicieron cambios tanto en las garitas para cruzar entre ciudades, como en el cerco que las divide, en el verano de 1997, tropas estadounidenses cambiaron el cerco que permitía seguir en contacto con “los del otro lado” a través de la vista; por unas láminas recicladas de la guerra de Vietnam, con el que se bloqueaba por completo la visión entre los habitantes de ambos lados, generando una disrupción en las relaciones de comunidades hermanas (Rojas, 2013).

Esto sucedió sin consulta alguna a los habitantes de Calexico y menos aún a los de Mexicali, se cambió la reja que constituía la frontera, maniobrando durante el verano, lo que, como sabe quién aquí habita, impidió la resistencia de la gente debido al calor extremo que caracteriza esta zona. Así, en 1998 comenzó el proyecto de 5 años, ideado por María del Carmen Durazo, en el que se involucró a la población de ambos lados de la frontera para realizar un mural que, como el título del proyecto sugiere, metamorfoseara la frontera, de un lugar de división y exclusión, en uno de encuentro e intercambio, resignificando ese espacio desde la pintura<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> Ver artículo *We morph war into magic, the story of the Border Fence Mural, a Community Art Project in Calexico-Mexicali* en *Aztlan: A Journal of Chicano Studies*. University of California Regents.

A lo largo de 3 años de constantes trabajos coordinados, ambas comunidades trabajaron con el acompañamiento de Armando Rascón, originario de Calexico, generando nuevas dinámicas que transformaron ese peculiar espacio “público” que es la frontera. Entre las múltiples vivencias que esta colaboración generó, destaca la humanización de los uniformados encargados del control de la frontera, agentes de la *border patrol* fueron invitados a pintar y por un momento, “los deberes de la patrulla fronteriza fueron subvertidos por la pintura, en lugar de arrestar, detener y deportar, ellos pintaban, cargaban pintura, traían comida y ayudaban con el montaje, retirado y limpieza”<sup>33</sup> (Rojas, 2013, p.159). Este es un ejemplo de cómo la realización de un mural resignifica un espacio, en este caso, la frontera.

Tales son los orígenes de las producciones artísticas vinculadas a la pintura mural en espacio público en Mexicali, y las particulares características que determinan esta ciudad en su condición de frontera, que no pueden desvincularse una de la otra ya que las producciones culturales que denominamos arte, entre ellas la pintura mural, están siempre determinadas por las condiciones objetivas en que se gestan (Mariátegui, s/f). Especialmente cuando el mural se encuentra en la calle, ya que el impacto que tiene un mural en un espacio privado, al que no todos tienen acceso es distinto al que tiene uno en el espacio público, ya que éste, el espacio público es un concepto que se construye a través de las interacciones con los habitantes (Aguirre-Ramírez, Peimbert, 2016), y el mural tiene el potencial de modificar esas interacciones.

---

<sup>33</sup> Traducción propia de la cita original en inglés: “instead of arresting, detaining, and deporting, they painted, carried paint, brought food, and helped with setup, takedown, and cleanup”.

Estas son algunas de las experiencias más significativas en lo que se refiere al mural en el espacio público de Mexicali, existen otras que no se abordarán aquí por cuestiones de delimitación, sin embargo, la información presentada brinda un panorama general que permita vislumbrar el contexto en el que se encuentra la primera parte del trabajo.

### **1.5 Notas sobre mural en Bogotá, Colombia**

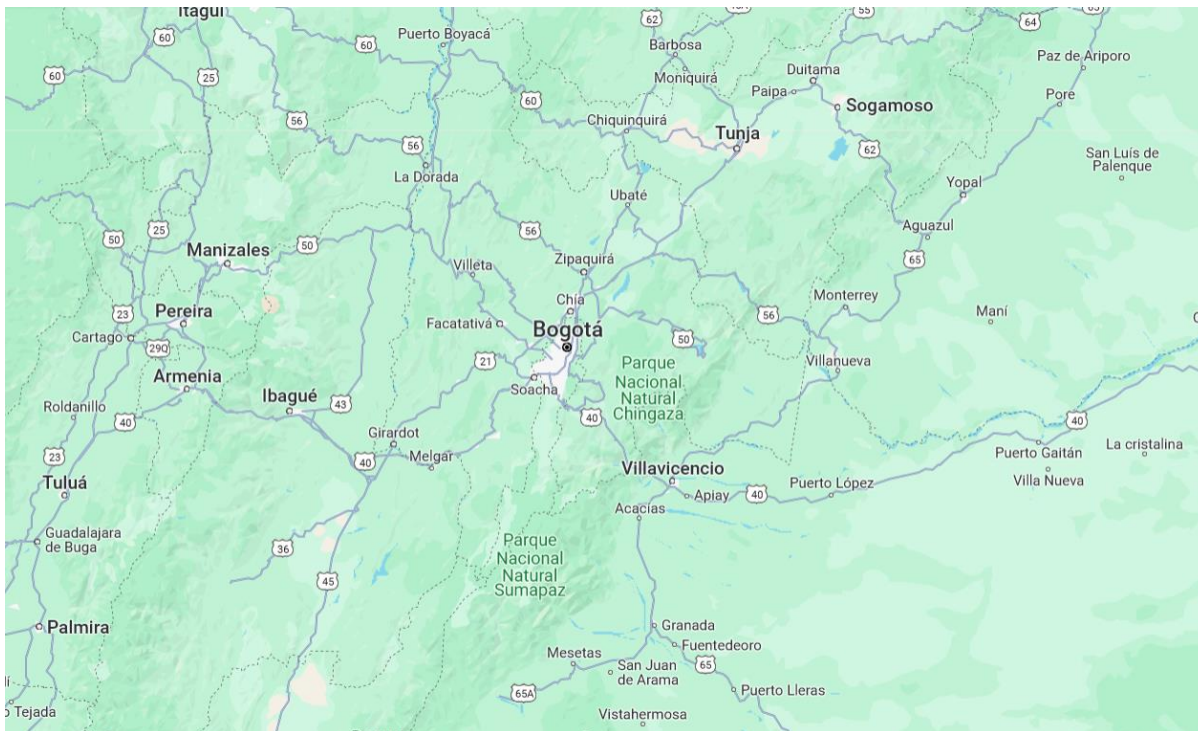
Al ser Colombia un país ecuatorial, su clima no depende de estaciones como en los hemisferios norte y sur, sino de la altitud de cada zona. En el caso de Bogotá, debido a su altitud, el clima es predominantemente frío y húmedo, con dos temporadas de lluvia al año. Bogotá es la ciudad capital de Colombia, antes de fundarse como el país que ahora conocemos por ese nombre, este territorio fue el Virreinato de la Nueva Granada por los colonizadores españoles, y abarcaba tanto la actual Colombia como Panamá, Ecuador y Venezuela. La ciudad de Bogotá era antiguamente conocida como Santa Fe, y en 1717 fue establecida como la capital de Nueva Granada.

En el periodo de la conquista y la colonia, la principal actividad económica de la ciudad fue la búsqueda de metales preciosos y, como en otros países latinoamericanos, las encomiendas<sup>34</sup> de mano de obra indígena y el establecimiento de haciendas de producción agrícola y ganadera.

---

<sup>34</sup> “Repartimiento de indios y tierras de las colonias americanas a partir del descubrimiento y conquista” (Información obtenida de <https://dpej.rae.es/lema/encomienda>, diccionario panhispánico del español jurídico, recuperado el 6 de mayo de 2024). Estas encomiendas eran una forma de “recompensa” a los colonizadores, quienes debían evangelizar a los nativos y explotar la tierra que les era brindada, usualmente cada encomienda también se caracterizaba por enseñar algún oficio a las personas nativas, como el tejido, la orfebrería, entre otros, que posteriormente se asimilaron como producciones tradicionales de la región.

## Mapa 2: Ubicación geográfica de Bogotá, Colombia



El Distrito Capital de Bogotá se encuentra ubicado al centro de Colombia, en la cordillera oriental, con una altitud media de 2625 msnm<sup>35</sup>. **Fuente:** Captura de pantalla de *Google Maps*.

Nueva Granada se independiza de España en 1819 y cambia de nombre a lo largo de varios años hasta obtener el que ostenta actualmente República de Colombia, mientras que Santa Fe, posteriormente Santa Fe de Bogotá, obtiene su denominación definitiva en el año 2000 cuando, por una reforma constitucional se determina que la ciudad será llamada simplemente Bogotá.<sup>36</sup>

Esta ciudad estuvo relativamente aislada durante un largo tiempo debido a lo complejo que era trasladarse a otros sitios, hasta el desarrollo del ferrocarril a finales

<sup>35</sup> Información obtenida de <https://bogota.gov.co/ubicacion-de-bogota-sitios-turisticos-vias-y-alrededores-de-bogota> consultado el 6 de mayo de 2024.

<sup>36</sup> Información obtenida de: <https://bogota.gov.co/mi-ciudad/cultura-recreacion-y-deporte/historia-del-nombre-de-bogota-por-que-la-ciudad-se-llama-asi> consultado el 4 de mayo de 2024.

del siglo XIX y la vida cultural giraba en torno a las tertulias que se desarrollaban en el teatro Cristóbal Colón y en el Teatro Municipal, en esta época Bogotá se consolida como centro político y comercial de Colombia, atrayendo inmigrantes y comenzando el crecimiento demográfico que se intensificará durante el siglo XX.

Ya en el siglo XX, debido a las revueltas sociales y a las transformaciones tecnológicas en los medios de comunicación, hubo una serie de transformaciones en lo urbanístico y poblacional, pues hubo oleadas de campesinos y dueños de fincas que llegaron a la capital huyendo de la violencia (derivada de los enfrentamientos entre partidos políticos y el surgimiento de las primeras guerrillas<sup>37</sup> (2019, Carvajalino) y buscando nuevas oportunidades, triplicando la población que pasó de 700 mil habitantes en 1951 a dos millones y medio en 1973. Lo que llevó a una expansión importante de la ciudad, al anexarse en 1954 varios municipios aledaños, creando el Distrito Especial de Bogotá. También hubo un aumento en la industria y en puntos claves de la infraestructura de la ciudad, como carreteras y aeropuertos, así como el establecimiento de importantes centros comerciales.

Este desarrollo hizo que Bogotá se posicionara como una metrópoli colombiana y un centro económico importante, situación propiciada también por el declive de otros grandes centros urbanos como Medellín y Cali. Es a finales del siglo, en 1991 que Bogotá obtiene su denominación de Distrito Capital.<sup>38</sup> Esta combinación de factores además de la centralización característica del sistema económico actual, ha hecho que Bogotá sea la región de mayor participación en el

---

<sup>37</sup> Información obtenida de <https://www.uninorte.edu.co/es/web/grupo-prensa/w/un-analisis-de-la-violencia-a-mediados-del-siglo-xx-desde-los-numeros> consultado el 6 de mayo de 2024.

<sup>38</sup> Información obtenida de: <https://bogota.gov.co/mi-ciudad/cultura-recreacion-y-deporte/historia-de-bogota-recorrido-por-la-historia-de-la-ciudad-de-bogota> consultado el 4 de mayo de 2024.

Producto Interno Bruto de Colombia, por lo que ejerce importante influencia en el desarrollo nacional que se mantiene hasta la fecha.

Dicha centralización también se ha hecho tangible en el desarrollo artístico, por lo que muchos artistas se concentraron en la capital colombiana para desarrollar sus propuestas artísticas. Ya se mencionó el antecedente histórico del muralismo como movimiento en México, cuya influencia se extendió más allá de sus fronteras, y Colombia no fue la excepción, en la década de 1930 llega el muralismo a este país, siendo Eduardo Ramírez Villamizar, Alejandro Obregón, Judith Márquez, Juan Antonio Roda Pedro Nel Gómez y Débora Arango algunos de sus primeros exponentes. Estos dos últimos aprovecharon el muralismo para tratar temas incómodos para las élites políticas, Gómez por ejemplo trata la historia de Colombia de manera crítica, contrario a la forma en que otros artistas la retrataban, con una iconografía definida y heroica; mientras que Arango desarrolló temas como la corrupción política y el desnudo, lo que para su época y por ser mujer fue un gran escándalo y le valió varias acciones de censura a lo largo de su carrera (Velasco, 2022, p. 4).

Entre las décadas de los ochenta el grafiti tuvo un desarrollo fuerte en el país debido a la agitación social de la época, más el furor fue tanto que llegó a caer en una moda, e “incluso se desarrollaron varios concursos-*grafiti*, como el sucedido en el barrio la Perseverancia de Bogotá en 1988, para premiar públicamente al mejor y más osado grafitero, desvirtuando, por supuesto, la razón misma de la prohibición social que le es inherente” (Silva, 2006, p. 36).

Este proceso, que entiendo como una domesticación del grafiti, es un fenómeno mundial, pero en Bogotá ha alcanzado niveles abrumadores, pues se ha

optado por legislar la pintura en espacio público por medio de un decreto, el 075, que dio pie, a varias iniciativas, como la Galería Santa Fest, que organiza concursos y festivales de grafiti, o el Museo Abierto de Bogotá (MAB), que busca

[...] promover las artes plásticas y visuales mediante la participación activa y propositiva de la ciudadanía que habita Bogotá en la concepción, ejecución y exhibición pública de acciones e intervenciones artísticas que tienen la calle o el espacio público como escenario para su puesta en escena<sup>39</sup> (Idartes en casa, s. f. párr. 1).

Esta reglamentación de la pintura en el espacio público estipula una serie de lineamientos que surgen a raíz del asesinato, el 19 de agosto de 2011, del menor Diego Felipe Becerra “Trípido”, quien tenía 16 años al momento de su muerte a manos de un policía que le disparó a quemarropa, luego de detenerlo a él y un amigo suyo por estar pintando grafiti en la zona noroccidente de la ciudad, a la altura de Avenida Boyacá con calle 116 (Vargas, 2015, pp. 41-50).

---

<sup>39</sup> Recuperado y consultado el 2 de octubre de 2023 de <https://idartesencasa.gov.co/artes-plasticas-y-visuales/museo-abierto-de-bogota/2023/que-es>

**Imagen 3:** Puente de la Avenida Boyacá con calle 116 donde “Trípido” fue detenido.



Estado actual del puente donde trípido se encontraba grafitando el día de su asesinato. **Fuente:** Captura de pantalla de *Google Maps*.

Todo este puente (imagen 3) fue intervenido con pinturas para honrar la memoria de Diego Felipe Becerra. Además de las imágenes que hacen alusión a su tag encontramos consignas como “El arte no es crimen”, “la vida por el arte” o “no + falsos positivos”, así como retratos de Diego y dibujos de Félix el gato que era un motivo usual del finado grafitero bogotano.

La ley decretada como consecuencia de estos hechos se hace operativa a través de la “mesa distrital de grafiti” y las “mesas locales de grafiti”, por medio de las cuales se establece un diálogo entre las instituciones y los artistas y grafiteros para el desarrollo de proyectos de intervención pictórica urbana. La gestión de los

espacios es encabezada por el Instituto Distrital de las Artes (IDARTES), quien otorga estímulos económicos para realizar dichas intervenciones urbanas, si bien, no todas son pintura, pues también encontramos propuestas de jardines urbanos o performance, la mayoría sí lo son. Lo que ha hecho que la ciudad de Bogotá sea reconocida como una de las más importantes en el arte urbano a nivel mundial como una galería abierta, lo que ha hecho que, al menos desde 2016, a Bogotá se le conozca como la “capital latinoamericana del grafiti”.

Una mención especial en la historia de la pintura en muro en Colombia, fuera de Bogotá es Medellín, y en particular en la Comuna 13<sup>40</sup>, donde el grafiti tuvo un desarrollo muy importante después de los sucesos relativos a los llamados operativo “Mariscal” realizado el 21 de mayo de 2002, pero sobre todo el operativo “Orión” llevado a cabo el 16 de octubre de 2002, bajo el mandato del presidente Alvaro Uribe Vélez. Con la finalidad de acabar con los guerrilleros que se ocultaban en la comuna, se enviaron más de 1500 efectivos del ejército y, en acuerdo con los paramilitares que ya se encontraban establecidos en ahí, realizan dicho operativo que incluyó tanquetas de guerra y helicópteros para atacar a los guerrilleros que se ocultaban en las casas de los civiles que se habían asentado de forma irregular en la comuna. Este operativo duró 72 horas de asalto, lo que devino en cientos de muertos, incluyendo civiles tanto adultos como menores que fueron lanzados a una

---

<sup>40</sup> La ciudad de Medellín se divide en 16 comunas, y éstas a su vez en barrios. La Comuna 13 en particular fue poblada de manera irregular sobre todo entre las décadas 60s y 80s del siglo XX por los desplazados de la guerrilla y el paramilitarismo de las localidades rurales. Sin embargo, la violencia les alcanzó incluso en esta ciudad pues grupos guerrilleros fueron a ocultarse a esta comuna aprovechando lo laberíntico e irregular de su construcción.

fosa común y enterrados bajo toneladas de escombros en la zona que se conoce como La Escombrera.

Luego de este operativo, surge de manera orgánica la toma de los muros de las casas por medio del grafiti como una respuesta pacífica a la violencia de la que fueron víctimas. Poco a poco se fue consolidando el arte urbano y la pinta de murales llegando a ser parte importante del desarrollo de esta zona urbana que ahora aprovecha la fama de los murales y la cultura del *hip-hop*<sup>41</sup> como atractivo turístico, habiendo incluso agencias que se especializan en la realización de tours al interior de la Comuna 13, otrora peligrosa.

---

<sup>41</sup> La cultura del Hip-hop se conforma por la conjugación de cuatro expresiones que se complementan y acompañan: el grafiti, el break dance, el Djing, y el rap.

## **CAPÍTULO II**

### **IMAGEN Y SOCIEDAD**

En este capítulo se abordará la parte teórica en lo que respecta a la imagen, sus usos y significaciones, así como las narrativas de la urbe desde dos polos, por un lado, la gentrificación y el *art washing* y por el otro la resistencia y la memoria como elementos que se encuentran siempre en tensión y transformación en el espacio público. Esta disputa lleva a la resignificación del espacio que siempre es factible de ser transformado, pues la ciudad no es un hecho estático, sino en constante movimiento y reconfiguración según las acciones que sus habitantes desarrollen desde sus posibilidades y su habitar.

#### **2.1 Apuntes sobre la imagen**

El acto de ver ha acompañado al humano desde el principio, siendo fundamental para su supervivencia en un mundo hostil e indomable; al poco tiempo pasamos de ver, a hacer imagen. Como uno de los primeros actos comunicativos existen los vestigios en los primeros “muros”, cuevas y grandes rocas son testigos de la temprana capacidad humana de crear imágenes con finalidades no del todo descubiertas.

Conforme se avanza en la historia, el uso de la imagen es aprovechado, pero también restringido distintos ámbitos, ejemplo de ello es la discusión al interior de la iglesia católica sobre si podían utilizarse imágenes representativas de lo divino o no. Iconoclastas e iconóduos se debatieron sobre si las imágenes debían o no ser permitidas en la iglesia, finalmente, con el Concilio de Trento, desarrollado entre

1545 y 1563, “se defendió y fomentó el uso didáctico, religioso y político de las imágenes” (Zamora, 2006 p. 19).

Zamora apunta que más adelante, el siglo XX es tanto el siglo del giro lingüístico como lo es el siglo de la imagen, la aparición de la fotografía, el cine y la televisión, y en la segunda mitad de ese siglo, también aparece la imagen electrónica. Mientras en la cúspide de la academia el lenguaje adquiere un peso que aún seguimos soportando, la imagen es la que acompaña la vida diaria de los ciudadanos promedio (2006, pp. 20 y 101). A pesar de la supuesta oposición entre palabra e imagen,

[...] están condenadas a vivir juntas. Nosotros somos animales verbo-visuales. Para nuestra especie, desarrollarse es tanto aprender a hablar y escuchar como aprender a imaginar y ver. De hecho, es más difícil explicar por separado la verbalización y la imaginación que explicarlas conjuntamente, cada una implica a la otra (Zamora, 2006, p. 97).

Este autor diferencia distintos tipos de imagen, para él, existen tanto imágenes visuales como no visuales. “La iconicidad no distingue de modo definitivo o absoluto a las imágenes de las palabras. O sea, las palabras son, a su manera, imágenes: imágenes sensibles (sonoras) y al mismo tiempo no visuales” (2006, p. 143). Podemos decir que un pasaje escrito nos genera una imagen no visual, imaginada, mediante la descripción, como sucede en la literatura. Hago esta aclaración sólo para delimitar que, en este caso, sí nos hemos de referir a las imágenes visuales en el presente documento.

Es ya un lugar común hablar de una *cultura de la imagen* o de un mundo de la imagen, para expresar el hecho de que la antigua y clásica *cultura de la palabra* ha cedido su lugar a nuevas formas de la vida social (Zamora, 2006, p. 116).

La imagen tiene un lugar privilegiado en nuestra sociedad, diariamente se generan millones de imágenes, sobre todo, de origen digital, más ahora aún con el auge de las nuevas tecnologías donde la inteligencia artificial puede “aprender” o imitar diferentes estilos y generar propuestas a partir de un *prompt* o sugerencia de un usuario, proceso que a un artista digital le llevaría varias horas o días. “El auge de los medios electrónicos ha dado a las imágenes un poder que antes se antojaba impensable” (Zamora, 2006, p 99). Por ello, estudiar sus usos y posibilidades es imprescindible.

Cuando nos referimos a una pintura, sea mural o de caballete, o una fotografía impresa, hablamos de una imagen física, “que es, ante todo, un *objeto*. Y si es objeto, lo es para un *sujeto*” (Zamora, 2006, p. 127), pues toda producción de imágenes ha tenido una finalidad, que implica un creador, y un receptor de éstas. Todo lo que el humano hace tiene una intención, y en el caso particular de las imágenes, esta intención usualmente involucra a un tercero a quien se dirige la imagen salvo en casos particulares como algunas creaciones de *art brut*<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> También llamado “arte marginal”, es un término acuñado por el artista francés Jean Dubuffet para referirse a piezas de arte creadas fuera de los ámbitos oficiales de la cultura, entre ellos se incluyen trabajos de artistas autodidactas y también de enfermos mentales. Uno de los ejemplos más importantes de este movimiento es Henry Darger quien durante años se dedicó a crear una historia de más de quince mil páginas y cientos de dibujos y acuarelas que ilustraban dicha historia fantástica, su obra fue descubierta y rescatada a su muerte en 1973.

“La historia de las imágenes nos enseña mucho sobre los usos de la imagen como un puente –a veces directo, a veces no tanto– hacia *la* verdad” (Zamora, 2006, p. 133). Sin profundizar en lo que encierra el concepto de ‘verdad’, pues esta es una tarea que atañe a la filosofía, entiendo este enunciado como la relación entre imagen y conocimiento. Como productora de imágenes, pensando puntualmente en el dibujo, puedo decir por experiencia propia, que el dibujo puede ser una forma de conocer algo. Si se dibuja un objeto, el acto de observar con detenimiento para transferir sus características a una superficie bidimensional con el material que sea, implica un acto reflexivo sobre el mismo objeto, esa detenida observación es una forma de conocer, de aproximarse a él.

Esto último desde la perspectiva del creador de la imagen, aunque Zamora se refiere sobre todo al receptor, pues

[...] según una de las ideas más comunes, una imagen nos muestra las cosas ‘tal como son’. Según esto, no hay ningún otro sistema de signos que posea tal cercanía a la realidad. Por lo tanto, se dice, el lenguaje fonético-articulado resulta inferior a las imágenes en este terreno: el dibujo de un gato, por muy deficiente que sea, o por muy estilizado que esté, tiene mayor cercanía con los gatos reales que la palabra ‘gato’, o que una descripción pormenorizada de dicho animal. Sobre la base de este postulado, se ha levantado la idea de que las imágenes son un medio de acercamiento a la realidad, o de conocimiento de la misma, ‘superior’ a cualquier otro medio (Zamora, 2006, p. 133).

Además de dibujos, ilustraciones o fotografías, encontramos también los esquemas, gracias a los cuales podemos comprender las relaciones existentes

entre varias categorías, de manera más sencilla que si se hiciera una descripción exhaustiva con palabras. “La utilización de las imágenes visuales ayuda no sólo a explicar o exponer pensamientos, sino incluso a formarlos. [...] No sólo para exponer ideas recurrimos a esquemas visuales. También los usamos para, de algún modo, *conformarlo*” (Zamora, 2006, p. 136).

Esta particularidad de las imágenes visuales para comunicar con claridad ciertos aspectos del conocimiento puede observarse fácilmente en los libros de texto escolares que, por medio de todo tipo de gráficos (fotografías, ilustraciones, dibujos, etc.) se explican los más variados temas, desde biología hasta sociología, cualquier rama del conocimiento puede servirse de las imágenes para explicar o esclarecer conceptos complejos.

La visión es una experiencia directa, y el uso de datos visuales para suministrar información constituye la máxima aproximación que podemos conseguir a la naturaleza auténtica de la realidad. El mayor poder del lenguaje visual estriba en su inmediatez, en su evidencia espontánea. Podemos ver simultáneamente el contenido y la forma (Dondis en Zamora, 2006, p. 133).

Hay que tener cuidado con estas afirmaciones, pues precisamente esa posibilidad de transmitir informaciones de manera casi inmediata convierte a la imagen en una herramienta por medio de la cual también es posible manipular información y modelar opiniones. Solo basta un atisbo al torrente de desinformación que se genera diariamente *online* mediante imágenes o videos editados o descontextualizados.

### **2.1.1 Retórica de la imagen**

Como se ha visto, las imágenes son mucho más que una mera representación de la realidad, ellas son factibles de ser interpretadas en función no sólo de sus contenidos, sino del contexto en el que se encuentran, además del bagaje de quien se enfrenta a las mismas. “Las imágenes son signos y, por lo tanto, representaciones que remiten a otra cosa, que se refieren a algo” (Zamora 2006, p. 107).

Solo si el receptor está familiarizado con aquello a lo que se refiere una imagen podrá hacer una interpretación cercana a lo que el creador de la misma pretendía al realizarla. Una composición que contenga por ejemplo una rebanada de sandía y una silueta de una llave antigua, puede remitir solamente a una representación literal de esos objetos; pero si se tiene conocimiento del desplazamiento del pueblo palestino y la prohibición de las fuerzas israelíes a los palestinos de exhibir elementos identitarios como su bandera, se comprenderá que dicha imagen hace referencia a la resistencia palestina, pues los colores de la sandía: rojo, negro, verde y blanco se encuentran también en la mencionada fruta y las llaves representan el deseo de volver a las casas que les han sido despojadas, pues los desplazados aún conservan las llaves de sus inmuebles y se niegan a renunciar a ellas.

Como se ve, “la iconicidad no es un rasgo llanamente “objetivo”, sino que obedece a criterios compartidos entre los usuarios de los íconos: si no hay acuerdo no hay iconicidad” (Zamora, 2006, p. 143), en algún momento la sandía se estableció como sinónimo de la bandera palestina y gracias a este acuerdo podemos comprender la imagen más allá de la simple representación literal de los

objetos. Es quizá esto a lo que se refiere Hadjinicolaou cuando se pregunta si la imagen de algo es lo mismo que ser una representación de ese algo, y concluye: “No siempre. Hay imágenes que no representan, sino que presentan las cosas; que no valen como signos, sino sobre todo como presencias: hay imágenes que son cosas, cosas vivas” (2015, p. 111).

Al respecto Barthes señala:

Toda imagen es polisémica, toda imagen implica, subyacente a sus significantes, una *cadena flotante* de significados, de la que el lector se permite seleccionar unos determinados e ignorar todos los demás. La polisemia provoca una interrogación sobre el sentido; ahora bien, esta interrogación aparece siempre como una disfunción, incluso en los casos en que la sociedad recupera dicha disfunción bajo la forma del juego trágico o poético (Barthes, s/f, p. 35).<sup>43</sup>

Por eso la hipotética imagen de la sandía con la llave, puede significar sólo esos objetos sin mayores pretensiones, pero puede también tener la carga simbólica del momento histórico que se mencionó anteriormente.

Si la imagen además contiene un texto, el significado de la misma puede resultar más claro, dependiendo de las informaciones que éste nos otorgue. Barthes propone dividir el momento de recepción de una imagen en 3 estadios (solamente para fines de análisis teórico, ya que en la realidad la recepción es prácticamente inmediata): denotación, connotación y anclaje; este último sólo se hace presente en imágenes que contienen texto. En un primer momento está la denotación, que es la

---

<sup>43</sup> Cursivas del autor.

identificación de los elementos que conforman la imagen, colores, formas, objetos representados, una primera lectura, digamos, superficial e inmediata.

Si estudiamos la denotación accedemos, por un lado, al meollo de la representación y, por otro, nos deshacemos de la prescindible cuestión de si una imagen es o no semejante a su objeto. Lo importante ya no es si la imagen y la cosa se parecen, sino cómo la primera *simboliza* a la segunda (Zamora, 2006, p 142).

Es decir que se puede comprender desde un primer momento el contenido de una imagen, independientemente del parecido o lo mimético de la representación con el objeto que representa. Alguien que no está familiarizado con los códigos que contiene una imagen no podrá interpretarla a cabalidad debido a esa desconexión o desconocimiento de los elementos contenidos. Un infante podría quedarse en ese primer momento denotativo frente a una imagen publicitaria, por ejemplo, al carecer de las experiencias imprescindibles para su lectura.

Esto también puede suceder al enfrentarse a una pieza en un museo de arte contemporáneo, pues los códigos presentes en muchas obras suelen demandar un cierto nivel de conocimientos de historia del arte, historia general, trayectoria del artista, economía, política, geografía, literatura, biología o un sinfín más de posibilidades a los que no toda la población tiene acceso y por ello no les es posible interpretar eso que observan, pudiendo sólo describir lo que es evidente ante sus ojos y quizá, la sensación que les transmite estar frente a la pieza.

Es oportuno distinguir entre 'expresión' y 'significación' (o 'representación'). Lo normal es tomarlas como nociones sinónimas. Sin embargo, *expresar* es propiamente llevar desde 'adentro' hacia 'fuera' —por precisión y *de manera directa*—

emociones, sensaciones o estados anímicos. En la significación, en cambio, se supone que hay un corte entre las emociones o sensaciones y su representación sensible (el signo) (Zamora, 2006, p 126).

Siguiendo a Barthes, luego de este primer momento viene la connotación, en la que relacionamos los elementos entre sí, posibilitando la interpretación en función de lo que se conoce, hay ya un entendimiento en un segundo nivel de dicha imagen, que estará determinado por el bagaje cultural de la persona que observa.

En el caso del museo, si quien mira es un coleccionista de arte u otro artista, podrá realizar las conexiones necesarias para comprender a mayor profundidad el significado de la pieza, puede interpretar al relacionar los elementos contenidos en eso que observa, pudiendo dar una “mejor” lectura a la imagen.

Un tercer momento de lectura de una imagen según Barthes es el anclaje, éste se presenta cuando la imagen contiene un texto, que otorga al observador un elemento más para poder interpretar eso que ve. “La función denominadora viene a corresponderse perfectamente con un anclaje de todos los sentidos, posibles (denotados) del objeto, por medio del recurso a una nomenclatura” (Barthes, s/f, p. 36) Es decir, encauza la interpretación, dirigiendo el sentido que la imagen tiene.

Por supuesto que, fuera de la publicidad, el anclaje puede ser ideológico, y ésta es sin duda su función principal; el texto conduce al lector a través de los distintos significados de la imagen, le obliga a evitar unos y a recibir otros; por medio de un *dispatching*<sup>44</sup>, a menudo sutil, lo teledirige en un sentido escogido de antemano. Es evidente que, en todos los casos de anclaje, el lenguaje tiene una función

---

<sup>44</sup> Considero que aquí, *dispatching*, está utilizado en su acepción de “remitir”.

elucidatoria, pero la elucidación es selectiva; se trata de un metalenguaje que no se aplica a la totalidad del mensaje icónico, sino tan sólo a algunos de sus signos; [...] el anclaje es un control, detenta una responsabilidad sobre el uso del mensaje frente a la potencia proyectiva de las imágenes (Barthes, s/f, pp. 36-37).

En el ejemplo del museo de arte, a las piezas suele acompañarlas un texto, no necesariamente inserto en la imagen, pero sí acompañándole, así sea solamente un título, o el texto de sala, esa información extra ayuda a dilucidar el sentido de lo que se observa. Lo mismo sucede con una imagen publicitaria o un mural que en su composición incluye alguna palabra o frase, el texto ancla la interpretación de la imagen al sentido que el creador de la misma tenía en pensado al momento de realizarla.

De acuerdo a Barthes, además del anclaje, la función del texto en una imagen puede, más que reforzar un sentido interpretativo, “relevarlo” de este, aunque esta última función implica un conocimiento más amplio sobre el contexto que se trata, este relevo, según entiendo, no es otra cosa que la negación de lo que se pudiera entender de primera mano según el contenido de la imagen, en una tira política por ejemplo, el texto podría indicar sarcasmo, demandando de quien observa un conocimiento más profundo del contexto que se trata para poder leer correctamente la imagen.

Es más rara la función de relevo (al menos por lo que respecta a la imagen fija) [...] Es evidente que las dos funciones del mensaje lingüístico pueden coexistir en un mismo conjunto icónico, pero el predominio de uno u otro no es indiferente, ciertamente, a la economía general de la obra (Barthes, s/f, pp. 37-38).

En “La retórica de la imagen” Barthes se enfoca sobre todo en el análisis de la imagen publicitaria, específicamente una imagen fotográfica, que distingue del dibujo debido a que, para él, este último ya tiene una cierta codificación desde el inicio, mientras que la foto supuestamente traduce la información sin ese filtro interpretativo.

[...] tan sólo la fotografía, entre todos los tipos de imágenes, posee la capacidad de transmitir la información (literal) sin conformarla a base de signos discontinuos y reglas de transformación. Así, es necesario oponer la fotografía, mensaje sin código, al dibujo, que, aunque denotado, es un mensaje codificado (Barthes, s/f, p. 39).

Esto último es debatible pues el hacer fotográfico tiene esa doble naturaleza, de documentar “objetivamente” lo que existe, pero, aun haciendo fotografía del natural, una toma directa y sin edición; la simple elección del encuadre, la iluminación y la disposición de los elementos son ya decisiones del fotógrafo que codifican el mensaje. Esto puede observarse en la fotografía periodística, de eventos políticos o incluso históricos. Uno de los más claros ejemplos es el del fotoreportero sudafricano Kevin Carter, cuya fotografía de una niña famélica con un buitre detrás aparentemente esperando su muerte para devorarla ganó un premio Pulitzer. Sin embargo, si bien, la niña sí se encontraba en condiciones de hambruna extrema como el resto de su aldea; a escasos metros de ella, la ONU estaba repartiendo comida a sus padres y otros miembros de la comunidad, mientras que el buitre que se observa detrás estaba bastante lejos, rondando una zona donde se desechaban restos de comida. El encuadre y el uso de un objetivo fotográfico adecuado, en este caso una telefoto, generó el efecto que impactó al público y por

el cual fue muy criticado. “Si tú coges un teleobjetivo, aplastas la perspectiva con el niño en primer plano y de fondo los buitres y parece que se lo van a comer, pero eso es una absoluta patraña, quizá el animal esté a 20 metros”<sup>45</sup>

Para Barthes, el dibujo así sea mimético, se diferencia de la fotografía porque considera que éste lleva en sí ya una especie de filtro, el propio estilo del dibujante, la síntesis de lo representado, la técnica o materiales que utiliza.

La operación de dibujar (la codificación) provoca de inmediato una separación de significante y significado: el dibujo no lo reproduce *todo*, y a menudo reproduce muy poca cosa, sin por ello dejar de ser un mensaje potente, mientras que la fotografía, si bien puede escoger el tema, el encuadre y el ángulo, no puede intervenir (salvo si hay trucaje) *en el interior* del objeto; en otras palabras, la denotación del dibujo es menos pura que la denotación fotográfica, pues no hay dibujo sin estilo; finalmente, al igual que el resto de los códigos, el dibujo exige un aprendizaje (Barthes, s/f, p. 39).<sup>46</sup>

Lo que ignora el teórico, es que la fotografía exige también un aprendizaje, sólo aquella foto ingenua tomada por un amateur que busca capturar un momento pasajero sin pretensiones artísticas o comunicativas, pudiera ser considerada enteramente denotativa, pero aún ahí, incluso sin querer, pueden encontrarse connotaciones tras una detenida observación.

La «hechura» de un dibujo es ya en sí misma una connotación; pero, al mismo tiempo, y en la medida en que el dibujo exhibe su codificación, la relación entre

---

<sup>45</sup> Información obtenida el 20 de junio de 2024 de <https://www.elmundo.es/suplementos/cronica/2007/595/1174777207.html>

<sup>46</sup> Cursivas del autor.

ambos mensajes resulta profundamente modificada; ya no se trata de la relación entre naturaleza y cultura' (como en el caso de la fotografía), sino de la relación entre dos culturas (Barthes, s/f, p. 40).

Las consideraciones respecto a la supuesta “pureza” de la fotografía frente al dibujo, me parecen un tanto ingenuas pues el teórico hace un análisis únicamente desde la perspectiva del observador, sin tomar en consideración la parte creativa; pero el énfasis que hace al referirse a la codificación en el dibujo ha servido de base para la interpretación del dibujo en diversas áreas.

Gombrich ofrece una teoría de la imagen según la cual cuando realizamos dibujos o pinturas no estamos haciendo una imitación de las cosas, sino que adaptamos los estímulos recibidos a esquemas preestablecidos; como resultado producimos imágenes que no son copias, sino *simbolizaciones*. [...] el ‘buen’ dibujo no es el más mimético, sino el más significativo (Zamora, pp. 136-137).

La significación del dibujo tiene aplicaciones fuera de los ámbitos artísticos, Jiménez-Yañez (2019, 2021); Jiménez-Yañez C. y Mancinas-Chávez, R. (2009); Jiménez-Yañez, C.; y Martínez-Soto, Y. y Rosas-Martínez, P. (2022), por ejemplo, echan mano del dibujo como herramienta para la investigación, mediante la cual ha abordado distintos temas trabajando con poblaciones muy diversas, niños, estudiantes o personas migrantes son algunos de los grupos con quienes ha aplicado el método del dibujo para posteriormente realizar un análisis semiótico del contenido de los mismos. Realizando diseños de investigación que aprovechan el dibujo como instrumento para obtener informaciones de formas alternas a las más

tradicionales como sería una entrevista. Otorgando de esa manera mayor libertad a los interpelados sobre lo que se desea comunicar, pues no quedan constreñidos en la respuesta a una pregunta muy específica.

#### **2.1.1.1 Más allá de la imagen: sobre las intenciones detrás de su creación**

No basta hacer un análisis retórico para comprender a cabalidad el significado de una imagen, más allá de lo que es evidente, existen intenciones detrás de la creación de la misma que deben ser tomadas en consideración. Lo que rodea la imagen afecta el sentido de la misma, “el significado de la imagen cambia según su entorno visual” (Zamora, 2006, p. 131). Pero no sólo el entorno, también la materialidad y, sobre todo, los objetivos con que una imagen es elaborada modifican su connotación.

El creador de imágenes sabe muy bien, y como pocos, que no es posible pensar por separado en estos tres aspectos de su obra: forma, materia y significado. Una forma conlleva una materia; una materia conlleva una forma; una materia y una forma conllevan un significado. Por eso, no es posible *traducir* lo que se expresó en un material, digamos el óleo, a otro, digamos el grabado al buril. Lo dicho en cada uno de esos materiales no puede ser dicho en algún otro. Si cambia el material, cambia el significado”. (Focillon en Zamora 2006, p. 108).

En la práctica artística es común realizar variaciones de un mismo tema o motivo en distintos medios. Juan O’Gorman por ejemplo realizó grabados a partir de detalles de motivos murales que había trabajado con anterioridad, o dibujos que agregó a composiciones más complejas. Los pintores pueden partir de la fotografía

para realizar una pintura, Siqueiros era conocido por hacer uso de la fotografía proyectada para sus pinturas que tenían una fuerza mucho mayor no sólo por el tamaño sino también por las cualidades inherentes del material. Se puede intentar traducir una fotografía a una pintura, o viceversa pero aun cuando sean visualmente similares, el contenido tiene ahora además la carga del material que la contiene, la plástica de la pintura o la limpidez de la fotografía le otorgan un nuevo sentido.

«El medio es el mensaje», decía en todos los tonos posibles Marshal McLuhan, refiriéndose a que el soporte material de una información *determina* el sentido de ésta; a que ningún medio es vehículo neutral que sirve sólo para transmitir significados preexistentes. La manera (la *forma*) de decir algo influye en *lo que se dice*; el medio (*el soporte material*) por el cual es dicho, también influye (Zamora, 2006, pp. 110-111).

Barthes le llama sustancia de la imagen, y la consideración es la misma, esta sustancia o materialidad lleva connotaciones que modifican o refuerzan un mensaje, para él, “la ideología general tiene su correspondencia en significantes de connotación que son específicos según la sustancia elegida.” (Barthes, s/f, p. 45). La disposición y la materialidad de las imágenes abona a lo que se comunica, “detrás o dentro de las formas o los materiales de que están hechas las palabras o imágenes hay ‘contenidos’ ocultos o guardados: significados, conceptos o ideas” (Zamora, 2006, pp. 106-107).

La complejidad de las imágenes reside en que la connotación de las mismas se conforma por varios factores como su materialidad o sustancia, el contenido, la

composición, lo que rodea la imagen y las intenciones creativas, todo ello encarna visiones del mundo,

[...] la producción de imágenes sería entonces un vehículo de ideologías en el sentido en que la forma de la imagen (que constituiría su propio valor estético) albergaría ideologías entendidas como contenidos. [...] Toda imagen, independientemente de su 'calidad', es una obra 'ideológica' (Hadjinicolaou, 2015, p. 19).

Hadjinicolaou, especialista en historia del arte, sostiene que lo que llamamos historia del arte es una disciplina que ha sido abordada incorrectamente. Para él la historia del arte como historia de las obras de arte, o la historia de los artistas, o la historia de los estilos artísticos son inadecuadas pues no se está tomando en consideración el contexto político, social y económico en que las piezas son gestadas. Para él, desde una postura materialista, toda imagen creada tiene un origen vinculado a cierta clase social, a lo que él llama ideología en imágenes. “Una ideología en imágenes es una combinación específica de elementos formales y temáticos de la imagen que constituye una de las formas particulares de la ideología global de una clase social” (Hadjinicolaou, 2015, p. 96).

Y continúa, agregando que “la ideología en imágenes no es una cosa, no se identifica con una 'cosa' (una imagen), sino que es un concepto construido que nos permite aprehender las particularidades de la producción de imágenes y de su historia” (Hadjinicolaou, 2015, p. 99). Estas particularidades a las que se refiere están estrechamente vinculadas al origen de los recursos utilizados para su creación y también a la forma en que las obras son percibidas por cierta clase,

digamos, el “gusto”, si es mirado con agrado por, cierta clase o fracción de una clase social, entonces pertenece a la ideología en imágenes de dicha clase. “Para que el análisis de una obra particular conduzca a la definición y la explicación de su ideología en imágenes, hay que tomar en consideración el placer o el displacer que esta obra provocaba originalmente” (Hadjinicolaou, 2015, p. 209) y a quién provocaba tal sensación.

Este placer o este displacer [...] estaban siempre estrechamente ligados al reconocimiento o al no reconocimiento de los espectadores en la ideología en imágenes de cada obra. Pero es preciso ir más lejos: hay que ver y reconocer que el placer experimentado ante una imagen y el reconocimiento ideológico del espectador en la ideología en imágenes de la misma obra no son más que una sola cosa (Hadjinicolaou, 2015, p. 209).

No se puede determinar la pertenencia de una pintura a tal o cual clase solamente por la recepción de la misma, para analizar un ‘estilo’ o una pieza se “debería tener en cuenta dos factores capitales: 1) las condiciones de su producción, y 2) la historia de la apreciación que de ellos hayan suministrado las ideologías estéticas de las diversas clases sociales” (Hadjinicolaou, 2015, p. 211). Las condiciones de su producción son fundamentales, pues recordemos que, a lo largo de la historia, las creaciones artísticas han sido posibles en gran medida gracias al mecenazgo, por lo que los productores de las imágenes no tenían una total libertad creativa como muchas veces se piensa, sino que debían ceñirse al gusto del grupo que le brindaba las condiciones necesarias para ejercer su oficio.

El efecto estético no es otra cosa que el placer que experimenta el espectador que se reconoce en la ideología en imágenes de la obra. [...] El análisis de la ideología en imágenes de una obra particular habrá de fundarse sobre la historia de su apreciación (Hadjinicolaou, 2015, p. 211).

Hadjinicolaou considera que, para poder realizar un adecuado análisis de la historia del arte, o de un periodo o pieza en particular, se deben tener en consideración otros conocimientos de las ciencias sociales, como la economía y la historia política del periodo analizado, adicional a otras de las demás regiones del nivel ideológico, como la religión, la filosofía y la literatura (2015, p. 213). Plantea la necesidad de la transdisciplinariedad, o, considerando su *background*, un análisis materialista histórico de aquello que se pretende abordar.

Por ello insiste en llamarle ideología en imágenes a su propuesta, según él, “‘Ideología’ significa: ‘conjunto de coherencia relativa de presentaciones, valores, creencias, en el cual los hombres expresan la manera como viven sus relaciones con sus condiciones de existencia’” (Hadjinicolaou, 2015, p. 96). Y la ideología en imágenes es:

[...] una combinación específica de elementos formales y temáticos de la imagen a través de la cual los hombres expresan la manera en que viven sus relaciones con sus condiciones de existencia, combinación que constituye una de las formas particulares de la ideología global de una clase (Hadjinicolaou, 2015, p. 97).

Por lo que no puede separarse una pieza de las condiciones materiales objetivas de creación a las que pertenece. Si se pretende realizar un análisis serio

de una imagen, se debe ser crítico frente a ella e informarse sobre todo lo que la rodeó en el momento de su creación, ya que “la actitud puramente estética ante las obras de arte las desarraiga, ya que ignora su relación con su destino original y con el sentido que se vincula con éstas” (Weidlé en Hadjinicolaou, 2015, p. 98).

Un estilo es siempre originalmente el estilo de una clase o de la fracción de una clase social (...) el estilo, siguiendo a Antal, como una combinación específica de elementos formales y temáticos de la imagen, combinación que es una de las formas particulares de la ideología global de una clase social (Hadjinicolaou, 2015, p. 95).

Hadjinicolaou menciona dos aspectos importantes en lo que refiere a la relación entre clases sociales y su ideología en imágenes:

[...] a) históricamente, ciertas clases no han tenido ‘su’ ideología en imágenes a causa de no haber tenido producción de imágenes en absoluto. Esto se debe al hecho de que la necesidad de una producción de imágenes corresponde ya a una ideología y a una posición social;

b) la ideología en imágenes o las ideologías en imágenes de las clases dominantes impregnan muy fuertemente (hasta desfigurarlas del todo) las ideologías en imágenes que provienen de las clases dominadas. Ejercen una especie de monopolio sobre la sociedad entera.

En este sentido, cuando se habla de ‘lucha de clases’ en el ámbito artístico, cuando aventuramos la tesis de que la lucha de clases se manifiesta en el campo de la producción de imágenes por la simple existencia de los estilos e incluso a veces por la lucha entre los estilos, hay que reconocer que ‘esta lucha’ se desarrolla con más frecuencia entre las ideologías en imágenes de las capas o fracciones de la

misma clase o de las clases dominantes que entre las ideologías en imágenes de las clases dominantes y de las clases dominadas.

La afirmación de que la historia de la producción de imágenes es la historia de las ideologías en imágenes de las clases dominantes de todas las sociedades hasta nuestros días, aun en esta forma exagerada, no se aleja mucho de la realidad. Las imágenes son generalmente productos en los cuales 'se reconocen' sobre todo las clases dominantes (Hadjinicolaou, 2015, p. 104).

Esto tiene que ver sobre todo porque durante un periodo muy largo de tiempo, solamente las clases dominantes podían acceder a ciertos materiales, si echamos un vistazo a la historia de los pigmentos podemos corroborar como algunos de ellos eran tan difíciles de obtener que eran de uso exclusivo de la aristocracia o posteriormente la burguesía. El color púrpura, por ejemplo, era tanpreciado en la Roma imperial que se decía que valía su peso en plata, pues este tinte se obtenía de un molusco que lo secreta cuando se siente amenazado o también como parte de su estrategia depredadora, y para para obtener un solo gramo de este color eran necesarios alrededor de 9 mil moluscos.

Otro ejemplo es el azul ultramar, que llegó a ser el pigmento más caro del mundo durante siglos, desde la antigüedad y hasta alrededor de 1830 que logró elaborarse de manera sintética, sólo se obtenía este color mediante el complejo procesamiento de la piedra semipreciosa lapislázuli, por lo que, en una pintura religiosa, por ejemplo, este color se reservaba a los personajes con mayor jerarquía en la composición, y en ocasiones se pactaba dicho pigmento como parte del pago para un artista.

Si se define la producción de imágenes como una de las regiones del nivel ideológico es forzoso reconocer que lo que vale para la ideología en general es igualmente válido para la ideología en imágenes. Es decir que ni las clases sociales ni las diferentes capas o fracciones de diferentes clases pueden tener la misma ideología en imágenes (Hadjinicolaou, 2015, p. 103).

A mi parecer, esta propuesta del historiador griego está vinculada a la concepción de la hegemonía propuesta por Gramsci en sus escritos, donde explica que ésta es uno de los mecanismos de control de las clases dominantes que hace uso del consenso de la clase dominada, por medio de diversas estrategias entre las que se encuentra la difusión de imágenes para imponer o mantener ciertas ideas afines a los objetivos de dichas clases. “Las imágenes encierran un poder que en cualquier momento puede desatarse y salirse de control. [...] Las imágenes no sólo tienen una historia, sino también un poder” (Zamora, 2006, pp. 118-119).

“Al igual que a las palabras, a las imágenes se les ha atribuido desde cualidades mágicas y religiosas hasta la capacidad de fungir como instrumentos infalibles del conocimiento” (Zamora, 2006, p. 126). Pero, como ya se explicó, esta cualidad de aparente infalibilidad es lo que hace que el control de las imágenes sea tan importante para el mantenimiento o la destrucción del status quo o la permanencia o cambio de ideas en una sociedad.

“Cuanto más desarrolla la técnica la difusión de la información (y especialmente de las imágenes), más medios proporciona para enmascarar el sentido construido bajo la apariencia del sentido dado” (Barthes, s/f, p. 42). O sea que lo que se muestra en la imagen puede ser simplemente una carátula para un

mensaje opuesto, esto vale tanto para las consideradas obras de arte como para imágenes cotidianas como la publicidad, “toda imagen, ya sea considerada como ‘grande’ o ‘menor’ (...) está caracterizada por la ideología en imágenes a que pertenece” (Hadjinicolaou, 2015, p. 207).

Es en estas formas de reconocimiento de la realidad en las que las experiencias del observador de segundo orden entran en el juego de la paradoja del valor de los objetos simbólicos, en los que se hacen evidentes aspectos como la condición de clase, el status o la superioridad económica, que observamos de manera lamentablemente cotidiana en las tácticas de los grupos de dominación, y que se aprovechan de su capacidad de manejo de los discursos para darle un determinado sentido a la realidad, convirtiendo todo acto emancipatorio en un espectáculo que actúa a su favor (Fragoso, 2020, p. 17).

Hadjinicolaou puntualiza que “si bien, la lucha de clases es una lucha de las prácticas, esta lucha, al menos en el caso de la producción de imágenes, no es visible como tal en parte alguna. Lo visible, de una parte, son sus efectos” (2015, p. 18), por ello no es casualidad el interés de las grandes potencias mundiales en la generación de imágenes para expandir su área de influencia. Durante periodos de guerra es más notorio el uso de la imagen para consolidar las narrativas que les brinden la aceptación social sin la cual sus acciones se verían amenazadas, sea para reclutar personas o para generar aversión o miedo de los enemigos, Ortíz-Arellano señala que

[...] la propaganda tuvo un papel fundamental en la Segunda Guerra Mundial, donde la imagen, a través de los carteles, se convirtió en el medio visual para transmitir a

la población valores, temores, animadversiones y justificaciones para la guerra y estar en constante estado de emergencia (2022, p.156).

“La imagen, hecha propaganda, se convierte en un instrumento de dominación, en este caso, de la clase política que es quien decide los objetivos finales, tanto de los mensajes que se transmiten a la población” (Ortíz- Arellano, 2022, p. 154). Aunque en contextos bélicos no sólo hay propaganda bélica la que prolifera, durante la guerra de Vietnam surgieron muchos ejemplos de carteles antibélicos desde organizaciones sociales y colectivos que abogaron por la paz utilizando también el cartel como vía de propagación de sus ideas. Actualmente podemos encontrar con relativa facilidad carteles que buscan contrarrestar las narrativas dominantes sobre la ofensiva israelí sobre el pueblo Palestino, por ejemplo. “Las imágenes que se presentan a una sociedad son producto de la forma de actuar y pensar de una colectividad, pero también responden a las condiciones ideológicas que predominan en ella” (Ortíz- Arellano, 2022, p. 154).

Aun cuando una imagen pertenezca a una u otra clase, es posible que ella sea crítica con la clase que la ha engendrado, Hadjinicolaou ejemplifica esta doble posibilidad de pertenencia a una ideología en imágenes positiva de una clase y una ideología en imágenes crítica a esa misma clase mediante la pintura del rapto de Ganímedes de Rembrandt, cuyo estilo pertenece a la ideología en imágenes del barroco, de la clase burguesa, mientras el contenido genera incomodidad a dicha clase, siendo crítica de la misma. Esto nos demuestra una doble potencialidad de contenido al realizar un análisis de una imagen siguiendo el método propuesto por el historiador.

Hadjinicolaou advierte en una nota al pie que, para Engels,

[...] un artista cuyas concepciones políticas personales son progresistas puede ser productor de obras conservadoras, sin darse cuenta siquiera. También puede existir contradicción entre el origen social del artista y su ideología social y política en la época en que produjo la obra en cuestión, etcétera (2015, p. 82).

Me parece que esto es más bien común, debido a la dificultad para generar formas de interacción que prescindan del factor monetario al realizar un trabajo cualquiera, pero particularmente el de la creación de imágenes, así que los creativos deben ajustarse al gusto del mercado para hacer sostenible su práctica como medio de subsistencia.

Por otro lado, está también la cuestión de que la forma en que se percibe una imagen está estrechamente relacionada con el bagaje de la persona que mira,

[...] si se diera la misma imagen a distintas personas para que la leyeran, y estas personas bien pueden coexistir en un mismo individuo: *una misma lexía moviliza léxicos diferentes*. ¿Y qué es un léxico? Un léxico es una porción del plano simbólico (del lenguaje) que se corresponde con un corpus de prácticas y técnicas; éste es exactamente el caso de las diferentes lecturas de la imagen: cada signo se corresponde con un *corpus* de «actitudes» (Barthes, s/f, pp. 42-43).<sup>47</sup>

Una misma imagen puede significar cosas muy distintas para dos personas precisamente por la particularidad de las experiencias y formación que cada uno ha tenido. Aun así, el mensaje que subyace desde la intención creativa guiará la significación en un sentido más o menos controlado (sobre todo si se trata de

---

<sup>47</sup> Cursivas del autor.

imágenes propagandísticas (publicitarias o ideológicas). “Si queremos entender el poder de las imágenes, necesitamos fijarnos en sus relaciones internas de dominación y resistencia, así como en su relación externa con los espectadores y con el mundo” (Thomas en Ortíz-Arellano, 2022, p. 154).

## **2.2. Gentrificación y *Art Washing*, el arte como instrumento modelador de la urbe**

A lo largo de la historia, las expresiones culturales que denominamos “arte” han sido utilizados como herramienta de transmisión de mensajes al servicio de las élites, especialmente en la pintura encontramos ejemplos de cómo una imagen con el simbolismo que carga puede servir para procesos de adoctrinamiento, como los murales al interior de las iglesias cristianas en el caso de la religión; campaña política, como las esculturas en espacios públicos en el imperio romano; como símbolo de status para la aristocracia durante la edad media, o los exuberantes bodegones que la naciente burguesía encargaba para presumir su poder adquisitivo en el renacimiento. “*Clearly, the use of art in the service of power is not a new or contemporary issue, nor has it been forever completely overlooked in specialist art history but maybe the awareness of this issue is becoming more public*”<sup>48</sup> (Wehner, 2021, párr. 3).

Cabe mencionar que, aunque ahora nos parecen meramente decorativas, al momento de su creación, cada motivo pictórico tuvo una función importante, y tenía

---

<sup>48</sup> “Claramente, el uso del arte al servicio del poder no es una cuestión nueva ni contemporánea, ni ha sido siempre completamente ignorada en la historia del arte especializada, pero tal vez la conciencia sobre esta cuestión se esté volviendo más pública” Traducción propia.

también varios niveles de lectura, no todos podían decodificar los mensajes velados o explícitos que los creadores introducían en sus producciones, el vulgo podía acceder a una parte del mensaje, mientras que las élites, con el conocimiento exclusivo de su condición privilegiada, eran capaces de leer las imágenes con mayor profundidad.

A pesar de la concepción más bien romántica del arte por el arte, o el arte como medio de expresión de una emoción, que fueron también funciones que las artes han tenido en otros contextos sociohistóricos, este uso es más reciente pues, no sólo la pintura mural, sino todas las expresiones a las que ahora denominamos arte, han estado históricamente ligadas a los grupos en el poder y tenían funciones bien definidas como pruebas de estatus social o como ya se mencionó, adoctrinamiento.

En lo que respecta al mural, el desarrollo técnico y narrativo que tuvo particularmente en la región ahora conocida como México es notable, los frescos de Bonampak son un claro ejemplo de la maestría de este lenguaje pictórico para inmortalizar las hazañas de los gobernantes, contar la historia de los vencedores. En el virreinato los motivos cambian con la imposición de la religión, pero las narrativas plasmadas siguen siendo las de la hegemonía. Luego de la Revolución Mexicana (1910 - 1920), hubo un interés renovado en la pintura mural gracias al trabajo de varios muralistas, surge un importante movimiento que reivindicó la creación mural al presentar a la masa trabajadora y campesina mexicana como protagonista de las historias plasmadas.

Con la imposición del neoliberalismo en México, además de los adelantos tecnológicos en lo relativo a la pintura, las expresiones murales en el espacio público

se multiplicaron y diversificaron, el estado, las empresas privadas, y también los colectivos e individuos aprovecharon y aprovechan esta herramienta para transmitir mensajes que sirven a intereses tan variados como los estilos pictóricos que les sirven.

Es en este contexto de actores tan disímiles que la pintura en muro es aprovechada en procesos de gentrificación, planeada o no. Entendiendo la gentrificación como “reocupación de un espacio urbano por parte de una clase socioeconómica en detrimento de otra. Esta última expulsada y excluida mediante la variación forzada, por los mecanismos de mercado, del precio del solar urbano” (Checa-Artasu, 2010, p. 2). Por lo general, la “renovación” de la infraestructura existente forma parte de estos procesos.

Visto más inmediatamente en la restauración arquitectónica de viviendas deterioradas y la aglomeración de nuevas instalaciones culturales en el núcleo urbano, así como la conversión de las áreas sociales marginales y de la clase obrera de la ciudad central para uso residencial de la clase media. [...] El proceso termina, por definición, una vez que las clases media y media-alta desplazan a habitantes de la clase obrera de sus vecindades originales y espacios de vivienda (Del Cerro, 2009, p. 38).

El mismo autor complementa:

[...] la gentrificación se convierte en un subproducto de estrategias políticas y económicas, y el término se podría mantener para explicar una variedad de transformaciones (desde la renovación de viviendas hasta el turismo) inducidas, directa, indirectamente, o en un efecto en cadena, por tales estrategias (Del Cerro, 2009, p. 39).

Un ejemplo de gentrificación es el que sufrió el área conocida como SoHo, en el bajo Manhattan, en Nueva York, Estados Unidos, “que fuera durante cierto tiempo centro manufacturero, luego barrio artístico, y posteriormente hogar de gente acomodada” (Del Cerro, 2009, p. 37). Esta zona se transformó constantemente a lo largo del tiempo, pero es posterior a su decaimiento como zona industrial, durante la década de 1970 que es aprovechado por artistas atraídos por los amplios espacios y las bajas rentas. El área no estaba habilitada para ser usada como espacio habitacional, pero esto no los detuvo y con el tiempo se volvió un espacio atractivo para personas con inclinación a las artes que tenían un mayor poder adquisitivo que los propios artistas que comienzan a ser desplazados por los nuevos residentes.

Durante los ochentas se multiplica la inversión inmobiliaria y se establecen cambios en los usos del suelo y en la composición social de los residentes,

[...] mostrando un cercano paralelismo con las imágenes proyectadas en los medios de comunicación locales en los que, por lo general, se favorece la transformación en los usos comerciales del suelo, pero no la conversión residencial. Pero lo interesante de este proceso en el SoHo es la relativa divergencia representacional respecto a la imagen cultural proyectada habitualmente. En efecto, la imagen cultural del área (promovida continuamente desde los medios de comunicación locales) parece haber definido muy precisamente el perfil de los nuevos usos del suelo hasta 1980 (Del Cerro, 2009, p. 48).

Podemos ver que los medios de comunicación juegan un importante papel en la proyección de la imagen de un espacio, posicionando esta o aquella área como

ideal para un cierto tipo de población, de manera similar, pero con nuevos medios, actualmente se viven procesos de gentrificación en ciudades y comunidades latinoamericanas, donde quienes desplazan a los locales son personas extranjeras con mayor poder adquisitivo, y cuya llegada masiva se da en parte también a los “testimonios” de estas mismas personas que en redes digitales comparten su experiencia de jubilación anticipada gracias a los “bajos” costos de vida en los lugares de llegada, aprovechando la ventaja de sus ingresos, por ejemplo en dólares, a la moneda local.

En estos procesos,

[...] la gentrificación, el arte, y el turismo podrían concebirse como productos diferentes de una estrategia política y económica común que demuestre una continuidad histórica: el deseo de los agentes locales en el gobierno y en el ámbito privado de atraer inversiones con el fin de «revitalizar» áreas urbanas centrales (Del Cerro, 2009, p. 45).

Lo que comienza como una práctica mayoritariamente privada cuenta ahora con el apoyo de instituciones gubernamentales:

Así, una parte significativa de los procesos de gentrificación actuales son promovidos, organizados, dirigidos o patrocinados por las instituciones públicas tanto a nivel nacional como local: es la denominada “*state-led gentrification*”. El auge y difusión de una combinación estandarizada de prácticas, estrategias y discursos - grandes operaciones urbanísticas e inmobiliarias en los espacios de oportunidad y *waterfronts*, embellecimiento del nuevo paisaje urbano, uso del arte y la cultura para la rehabilitación de barrios centrales degradados, campañas de marketing urbano, predominio de la lógica de la eficacia y la rentabilidad económica- que, englobados

bajo términos como “urbanismo empresarial”, “ciudad emprendedora” o “urbanismo neoliberal”, han generado un nuevo contexto político en el que la “regeneración urbana actualmente existente” provoca muy a menudo un conjunto de procesos socioeconómicos también conocidos como procesos de gentrificación (Vicario, 2018, p. 1).

Lo que se observa cada vez más a menudo en las ciudades son procesos de limpieza que son orquestados desde iniciativas estatales, con proyectos que son nombrados como “recuperación” o “transformación” de ciertas zonas, se disfrazan los objetivos reales detrás de estos cambios, suavizando la opinión pública sobre los proyectos.

Al relacionar directamente la gentrificación con las transformaciones en las economías y políticas urbanas, se refuerza la utilidad del concepto para comprender mejor el carácter ‘clasista’ de muchos de los cambios que están experimentando actualmente numerosas ciudades de todo el mundo; cambios a los que también se hace referencia mediante el uso de términos políticamente más neutros y amables como ‘regeneración’, ‘revitalización’ o ‘renacimiento urbano’ (Vicario, 2018, p. 1).

En estos procesos “revitalizantes”, los centros culturales o artísticos tienen un papel preponderante pues tienen un alto margen de aceptación social, suele verse como positivo que se creen lugares con oferta artística como forma de entretenimiento. Y aunque es importante que dichos espacios sean creados, es vital que se tome en cuenta a la población local para dichos cambios.

[...] el crecimiento de formas de arte como bienes producidos implica el incremento y la extensión de una variedad amplia de centros de reproducción de arte. Un

cambio en la percepción social del arte culto, que se ha hecho más accesible a las clases medias, y del arte popular, que ha recuperado terreno en la legitimación social, ha permitido la comercialización del arte como cualquier otro bien de consumo y también la comercialización de una variada gama de bienes de consumo como si fuesen arte (Del Cerro, 2009, p. 42).

En este contexto, el acompañante perfecto para dichos centros es la pintura en espacio público, cada vez más utilizada en grandes (y no tan grandes) ciudades como una estrategia de mejoramiento de la imagen urbana relativamente barata, las “galerías a cielo abierto”, “museos abiertos” o “arte en espacio público” son cada vez más frecuentes y convocatorias con distintas condiciones, presupuestos y objetivos tienen lugar constantemente. La aparente “mejora” del espacio gracias a la pintura mural debe observarse desde una postura crítica, pues dichas intervenciones si bien, mejoran la imagen urbana, llevan en sí el potencial de desplazamiento de sectores desfavorecidos de la población.

Dichas convocatorias son tan variadas en su formato y finalidad que es imposible resumirlas en el presente texto, para algunos productores de imagen resultan beneficiosas mientras que otros con portafolio más limitado suelen ser ignorados, perpetuando un problema de representación donde ciertas voces quedan acalladas por carecer de la pericia técnica para la realización de murales espectaculares que sin embargo, podrían tener un mensaje más significativo más allá de la cuestión decorativa de un espacio.

Este fenómeno se presenta como una paradoja en la que varias aristas confluyen, por un lado, la percepción de seguridad que conlleva este

“blanqueamiento” de la ciudad, por otro, el desplazamiento de habitantes con bajo poder adquisitivo en las zonas intervenidas y, en casos como el de la ciudad de Bogotá, la regulación de formas expresivas que históricamente han sido sinónimo de rebeldía como el grafiti. Es importante también considerar que la masificación de la pintura mural decorativa satura los sentidos de los habitantes y puede llevar a un entumecimiento ante propuestas contraculturales que utilizan el mismo vehículo de expresión.

Hay que considerar también que, a pesar de las regulaciones existentes, siempre habrá personas y colectivos que no se alineen al orden preestablecido, así es que en las calles veremos constantemente una superposición y yuxtaposición de mensajes que se disputan el espacio público como medio de expresión, los reclamos sociales se apropian cada vez más de la pintura mural como medio de expresión, como vehículo de la memoria y la enunciación.

Como ya se ha mencionado, las artes han estado siempre ligadas a los procesos sociohistóricos que las gestan, y en el sistema neoliberal en el que vivimos actualmente, no es de extrañar que las producciones artísticas sean también proclives a ser utilizadas como mercancía o como herramienta mercantil, tal es el caso de una práctica cada vez más común llamada “*art washing*” que se refiere a procesos donde el arte y los artistas son utilizados para distraer o legitimar acciones negativas llevadas a cabo por un individuo o empresa. Para Wehner, el *art washing* no es más que una medida de relaciones públicas de las empresas, “*A token gesture*

*that is intended to 'wash' relations with the public - to cover-up of something that is desired to stay hidden. Visibility is manipulated*<sup>49</sup> (2021, p. 1).

El *art washing* es un término que hace referencia originalmente, a la práctica de patrocinar proyectos artísticos para “limpiar” el nombre de una empresa cuyas prácticas generan contaminación ambiental, aunque su uso se ha extendido a otras prácticas donde el principal componente es el uso del arte como método de limpieza o de transformación de un espacio.

El arte siempre fue el pionero de la elitización desde los años sesenta y setenta en el SoHo de Nueva York o en el SoMa de San Francisco. Pero entonces se trataba de un proceso gradual que duraba décadas. Desde la primera colonización de artistas de los barrios degradados hasta la llegada de los yuppies o los hipsters. Las empresas inmobiliarias lo aprovechaban de manera indirecta. Ahora, de Nueva York a Detroit, de Los Ángeles a Miami, el arte –hasta el arte callejero y los grafitis– se ha convertido en el instrumento de las inmobiliarias. Los activistas en Los Ángeles hasta han acuñado un nuevo termino: el *art washing*, es decir una política de imagen de las inmobiliarias diseñada para “lavar la cara” a la expulsión de vecinos pobres (Robinson, 2016, p. 5).

El *Art washing*, junto con el *green washing*, el *pink washing*, o el *sport washing*, entre otros, son estrategias de blanqueamiento de imagen que grandes empresas o instituciones utilizan como estrategia para desviar la mirada pública de acciones cuestionables en materia de prácticas que implican riesgos para el medio ambiente o situaciones sociales como evasión de impuestos, desplazamiento

---

<sup>49</sup> “Un gesto simbólico que pretende "lavar" las relaciones con el público, encubrir algo que se desea que permanezca oculto. La visibilidad es manipulada”. Traducción propia.

forzado u ocupación ilegal. Estas estrategias, que se apropian de diversas causas como el movimiento feminista, el movimiento por los derechos LGTBQ+, eventos deportivos y culturales se utilizan para hacer una limpieza de imagen de ciertos grupos o instituciones (Euskal Sindickatua, 2019).

El *art washing* en particular es “una estrategia para utilizar el arte con el propósito de limpiar y maquillar la imagen de empresas o personas que quieren aparecer ante la opinión pública como respetuosas y cultivadoras de las más elevadas expresiones del ser humano, empleando al arte y los artistas para convertirlos en cómodos agentes culturales del propio *art washing*” (Villamizar, 2013, párr. 4). “*In the corporate world such cynical token gestures get presented as if what they represent was at the core of that corporation*”<sup>50</sup> (Wenher, 2021).

La primera vez que este término aparece es en 2010, en el Reino Unido, derivado del más conocido *green washing*, “indica las estrategias de mecenazgo adoptadas por una serie de empresas, concentradas principalmente en el sector de los combustibles fósiles” (AS News, 2022). Grupos de activistas han luchado contra estas prácticas de limpieza de imagen mediante diversas protestas que han logrado, por ejemplo, que el director de la Tate, Nicholas Serota, renunciara al patrocinio que durante más de 26 años había tenido de la compañía British Petroleum<sup>51</sup> (AS News, 2022).

Este tipo de prácticas por parte de empresas debe observarse con detenimiento, pues debido al dinero que aportan, pueden tener cierto poder sobre

---

<sup>50</sup> “En el mundo empresarial, estos gestos simbólicos cínicos se presentan como si lo que representan estuviera en el centro de esa corporación”. Traducción propia.

<sup>51</sup> “BP plc, anteriormente British Petroleum, es una compañía de energía, dedicada principalmente al petróleo y al gas natural con sede en Londres, Reino Unido. Es una de las mayores compañías del mundo” (Obtenido de <https://es.wikipedia.org/wiki/BP> el 24 de junio de 2024).

las decisiones de las exhibiciones que se piensan llevar a cabo o las temáticas a tratar, como lo demuestra el caso del Museo de Ciencias de Londres, que en 2016 “decidió no renovar sus acuerdos con Shell<sup>52</sup>. [...] En ese momento, se supo que la compañía incluso había tratado de interferir con la elección del contenido de una de las exhibiciones. Se trataba, casualmente, de una exposición dedicada a los riesgos asociados a los impactos del cambio climático” (AS News, 2022).

Aun así, los creadores detentan también un poder que reside en las decisiones sobre las alianzas que generan:

It's a sort of moral question, and there are limits to it in the sense that I wouldn't sell work to outright right-wing organization or anything like that. If you're making art, you get your hands dirty; there's no way to stay completely clean in the system. As we know from a lot of contemporary art, for example Conceptual Art tried to beat the system - but now Conceptual Art is very valuable. That is how it is; there is no way of getting through the capitalist market in that sense, because as we know, it eats everything up. But it's a question whether it eats it up and then neutralizes it by eating it up. And my feeling is, if the work is direct enough and strong enough, it doesn't get neutralized - the actual messages come through!<sup>53</sup> (Wehner, 2021, p. 20)

---

<sup>52</sup> “La Shell Plc, anteriormente Royal Dutch Shell, es una empresa británica de hidrocarburos, originaria de Países Bajos que tiene intereses en los sectores petrolífero y del gas natural, así como del refinado de gasolinas” (Obtenido de [https://es.wikipedia.org/wiki/Shell\\_plc](https://es.wikipedia.org/wiki/Shell_plc) el 24 de junio de 2024).

<sup>53</sup> “Es una especie de cuestión moral, y tiene sus límites en el sentido de que yo no vendería mi obra a organizaciones de extrema derecha ni nada parecido. Si haces arte, te ensucias las manos; no hay forma de permanecer completamente limpio en el sistema. Como sabemos de mucho del arte contemporáneo, por ejemplo, el arte conceptual intentó vencer al sistema- pero ahora el arte conceptual es muy valioso. Así es; no hay manera de pasar a través del mercado capitalista en ese sentido, porque, como sabemos, se lo come todo. Pero es una cuestión de si se lo come y luego lo neutraliza devorándolo. Y lo que siento es que, si la obra es lo suficientemente directa y fuerte, no se neutraliza: ¡el mensaje real se transmite!” (traducción propia).

### 2.3 Arte y resistencia

Así como los productos artísticos pueden ser útiles a los intereses de grupos dominantes, lo pueden ser también a intenciones de resistencia contrahegemónica. Esto ha sido una y otra vez comprobado en la historia de los distintos pueblos del mundo, sobre todo en momentos álgidos de represión y violencia.

E o mundo da arte também é capturado pelo sistema do capital em todas as suas frentes, existindo de modo impactante a chamada indústria cultural envolvendo expressões artísticas de toda espécie, o que também faz parte do fenômeno artístico que se encontra em uma zona além do bem e do mal. Entretanto, a arte como território de resistência se dá em processos de subjetivação em múltiplas circunstâncias, seja na esfera individual como na esfera coletiva, pela reunião de pessoas em torno de instintos incomuns e compartilhados. Trata-se da arte que se encontra nas margens dos processos da estética consumista dominante e que envolve atores e autores dos mais distintos registros e formas de expressão<sup>54</sup> (Galeffi, 2017, p. 22).

En años recientes ha surgido el término “economía naranja” o “economía creativa” para referirse a actividades económicas que tienen su base en las llamadas ‘industrias creativas’<sup>55</sup>, cuyo espectro abarca las más diversas áreas,

---

<sup>54</sup> “Y el mundo del arte también es captado por el sistema del capital en todos sus frentes, existiendo de manera impactante la llamada industria cultural involucrando expresiones artísticas de todo tipo, lo que también es parte del fenómeno artístico que se encuentra en una zona más allá del bien y del mal. Sin embargo, el arte como territorio de resistencia se da en procesos de subjetivación en múltiples circunstancias, ya sea en el ámbito individual o colectivo, a través del encuentro de personas en torno a instintos inusuales y compartidos. Se trata de un arte que se encuentra al margen de los procesos de la estética consumista dominante y que involucra a actores y autores de los más diversos registros y formas de expresión” (Traducción con apoyo de Google Traductor).

<sup>55</sup> Término propuesto por Theodor Adorno alrededor de 1949 para referirse a técnicas de reproducción y difusión masivas de obras culturales (Labrún, 2014).

desde la música y la pintura hasta la gastronomía y la educación, con la condición de ser “aquellas que tienen su origen en la creatividad individual, la destreza y el talento y que tienen potencial de producir riqueza y empleo a través de la generación y explotación de la propiedad intelectual” (Labrún, 2014, p. 46). Las actividades vinculadas a las artes son parte importante de la economía en la actualidad, basta mirar cualquier evento deportivo importante como las olimpiadas o el *super bowl*, donde en cada edición se invierten millones de dólares en propuestas artísticas sin los que estos eventos no tendrían la fuerza mediática que ostentan.

En este panorama “se define la relación resistencia-arte como una forma de enfrentarse al punto de vista hegemónico de la realidad” (Fragoso, 2020, p. 10). Donde todo es susceptible de ser empaquetado, diseñado y comercializado en función de un cliente o espectador, el arte es tierra fértil para crecer semillas de resistencia frente a las injusticias del mundo. “*Los movimientos artísticos de resistência que eclodem em todos os cantos e recantos do mundo mostram a dinâmica do pensamento divergente coletivo, como ação propriamente vital em relação às instituições moduladoras de padrões homogêneos e manipuláveis de comportamento*”<sup>56</sup> (Galeffi, 2017, p. 23). Por ello en una misma ciudad podemos encontrar propuestas desde diferentes actores y medios que abrazan distintas causas consideradas importantes por las colectividades o individuos que las abanderan, cada una desde su lenguaje y trinchera.

---

<sup>56</sup> “Los movimientos artísticos de resistencia que emergen en todos los rincones del mundo muestran la dinámica del pensamiento divergente colectivo, como acción vital en relación a las instituciones que modulan patrones de comportamiento homogéneos y manipulables” (Traducción con apoyo de Google Traductor).

Ao meu redor, em um campo de territórios simbólicos múltiplos, os sinais mostram atividades artísticas de resistência em duas direções distintas. Há os que resistem e propagandeam a resistência, e há os que anonimamente criam-se como metamorfoses ambulantes [...]. A potência de vida da arte propriamente feita em seu devir-acontecimento está para além dos territórios estratificados cujos dispositivos de controle atendem ao ímpeto bélico do capitalismo reprodutor de subjetivações manipuladas em seus desejos e perceptos<sup>57</sup> (Galeffi, 2017, p. 23).

Estas formas de resistencia desde el ámbito artístico toman distintas formas, algunas más ‘panfletarias’ que otras, con discursos más o menos directos según el campo de acción que tiene cada cual. Uno de los ejemplos más emblemáticos de una pieza de arte que se posiciona políticamente de forma clara frente a un conflicto social es la pintura “El Guernica” (1937) del artista español Pablo Picasso, que es una representación del bombardeo al pueblo de Guernica, donde no había más que mujeres, niños y ancianos, durante la Guerra Civil Española. Esta pintura de 776,6 cm x 349,3 cm es una crítica del artista a la barbarie de la guerra.

Por experiencia propia por la cercanía con grupos artísticos de distintas disciplinas, dentro y fuera del proceso de investigación de este documento, puedo decir que por lo general se busca que los mensajes de resistencia sean lo más

---

<sup>57</sup> “A mi alrededor, en un campo de múltiples territorios simbólicos, señales muestran actividades artísticas de resistencia en dos direcciones distintas. Hay quienes resisten y hacen propaganda de la resistencia, y hay quienes de forma anónima se crean a sí mismos como metamorfosis ambulantes [...]. El poder de vida del arte propriamente hecho en su devenir-acontecimiento está más allá de los territorios estratificados cuyos dispositivos de control se topan con el ímpetu bélico del capitalismo, que reproduce subjetividades manipuladas en sus deseos y percepciones” (Traducción con apoyo de Google Traductor).

claros posible, que no dé pie a interpretaciones a modo, sino que se sostenga con coherencia en el plano histórico que le corresponde.

“El arte puede comprenderse como una práctica vinculada con un discurso, que tiene una determinada forma de transmisión, difusión y formas pedagógicas” (Fragoso, 2020, p. 12). La resistencia artística no se limita a denunciar aquello que se considera importante, sino que se atreve a proponer otras formas de relaciones,

En el mundo moderno/colonial, la resistencia en su sentido más radical quizás deba ser entendida como un esfuerzo por la re-existencia. Es decir, que resistencia no se trata solamente de una cuestión de negar un poder opresor, sino también de crear maneras de existir, lo que incluye formas de sentir, de pensar, y de actuar en un mundo que se va construyendo el mismo a través de variadas insurgencias e irrupciones que buscan constituirlo como un mundo humano (Maldonado-Torres, 2017, p. 26).

A mi parecer, la Escuela de Comunicación Popular Grafito Activo, de cuyo caso se hablará en el apartado 3.2.1.2.3 de este trabajo, es ejemplo de este tipo de propuestas que buscan no solamente nombrar las problemáticas de una comunidad, sino también cuestionar y reformular las relaciones de los individuos con el colectivo al que pertenecen y con los espacios que habitan sin generar respuestas absolutas, y desde la colectividad y el consenso.

Una razón por la cual la re-existencia se impone como tema crucial al confrontar la modernidad es que la misma se caracteriza no solo por el privilegio de la ciencia y la técnica, sino también y quizás de forma más fundamental por la negación de existencia de sujetos, artefactos, y grupos humanos considerados como no-modernos (primitivos o salvajes, por ejemplo). Esta negación de existencia no es

inofensiva y tampoco solamente metafórica. La misma se ha manifestado y está anclada en actividades tales como la colonización, la esclavitud racial, y el genocidio. Hoy en día se manifiesta en violencia desproporcionada, muerte temprana, escasos recursos, contaminación ambiental, asesinatos, violaciones sistemáticas, y desplazamientos territoriales entre muchas otras formas de negación (Maldonado-Torres, 2017, p. 27).

Por ello, el acto aparentemente simple de mantener viva una memoria, de una víctima o un suceso histórico, por medio de un mural u otra práctica artística cualquiera, es importante para la preservación de una historia que configura identidades y maneras de existir. Nombrar aquello que el estatus quo busca desaparecer es un acto de resistencia en sí mismo.

Un movimiento se convierte en una fuerza de resistencia en la medida en que se opone a una tendencia contraria; sólo se puede resistir frente a un sistema que ejerza algún tipo de poder, ya sea un poder social, económico, moral o semiótico, aunque es difícil desligar unos de otros; y un poder se practica desde alguna mayoría, no necesariamente en el sentido cuantitativo, sino sobre todo cualitativo (Cornago, 2005, p. 10).

Esta 'mayoría cualitativa' por lo general se expresa en términos económicos y de poder de decisión, en dos de los casos analizados en el apartado tres de este documento se observan con claridad las ventajas que los grupos hegemónicos tienen sobre el resto de los actores involucrados, quienes a pesar de las limitantes, encuentran modos de accionar y generar mensajes potentes a partir no sólo de la práctica artística, sino aprovechando también la fuerza de los espacios en que se llevan a cabo las intervenciones. Las voces que resisten son vastas y variadas

debido a las múltiples opresiones que el sistema ejerce en los sujetos, por ello, el caos no es ajeno a las mismas,

Considerar a arte como território de resistência implica em uma compreensão da atividade artística como sendo da ordem do imprevisível e fora de controle. Somente o que não está previsto no campo dos saberes dominantes pode formar territórios de resistência, pois o que foi capturado pela força dos territórios materiais e simbólicos dominantes não tem poder transformador por carecer de força vital e criadora<sup>58</sup> (Galeffi, 2017, p. 22).

Es precisamente este caos el que da lugar a nuevos lenguajes y propuestas contraculturales, que, casi inevitablemente, en algún momento serán absorbidas por la cultura dominante en un movimiento dialéctico de contraposición que tira y afloja, donde los grupos dominantes vacían de los contenidos 'problemáticos' aquellas propuestas que nacen en la subalternidad (Britto, 1990) y las incorpora masificadas a las industrias culturales, de formas a veces sutiles que permiten la asimilación de éstas por acción de la hegemonía como la concibe Gramsci; el grafiti y su extensa utilización en eventos organizados por instituciones privadas y públicas es un claro ejemplo.

En este panorama, los esfuerzos de resistencia artística siempre encontrarán formas de hacerse presentes cuando la situación lo amerita, en todas partes habrá individuos y colectivos dispuestos a incomodar al régimen y resistir sus embates

---

<sup>58</sup> "Considerar el arte como un territorio de resistencia implica entender la actividad artística como impredecible y fuera de control. Sólo lo que no está previsto en el campo del conocimiento dominante puede formar territorios de resistencia, ya que lo que ha sido capturado por la fuerza de los territorios materiales y simbólicos dominantes no tiene poder transformador porque carece de fuerza vital y creativa" (Traducción con apoyo de Google Traductor).

aún a costa de su libertad y de su propia vida, “el arte como territorio de re-existencia es también expresión del grito de horror frente al escándalo provocado por la naturalización de la muerte en el mundo moderno/colonial, lo que se convierte en crítica del mundo establecido” (Maldonado-Torres, 2017, p. 27).

La historia de nuestro continente cuenta con incontables casos de resistencia artística que en muchas ocasiones son pasados por alto por historiadores y analistas que consideran que sólo en los ámbitos de la política, la economía y la guerra se libran estas batallas, ignorando que el ámbito simbólico es fundamental para mantener el control de las masas, siendo clave el arte y los productos culturales claves en el mantenimiento o transformación del *status quo*.

Durante la dictadura en Uruguay, por ejemplo, hubo múltiples frentes que enarbolaron la resistencia desde las artes. Debido a que la Escuela Nacional de Bellas Artes fue cerrada, los artistas crearon nuevos espacios para llenar el vacío formativo que tal suceso había creado.

El ‘Arte de Resistencia’ en Uruguay durante la dictadura cívico-militar (1973-1985) y sus diferentes actividades culturales se efectuaron en el Club de Grabado de Montevideo, Teatro Circular y Cinemateca Uruguaya en todo este período, actuaban como una plataforma donde se realizaban las actividades culturales. Con mensajes de solidaridad colectiva, de igualdad el que iba ahí ya sabía (Lauradieu en Aparicio, 2017, p. 67).

Entre las diferentes expresiones artísticas que florecieron en la adversidad de la represión, el 'arte correo'<sup>59</sup> fue de gran importancia para dar a conocer hacia afuera las atrocidades del régimen opresor, no sólo en Uruguay, sino en otros estados como Argentina o Chile que también vivían las consecuencias del Plan Cóndor<sup>60</sup>. Artistas como Clemente Padín, Jorge Caraballo y Haroldo Gonzáles denunciaban por este medio las violaciones de Derechos Humanos de la dictadura uruguaya, lo que los llevó a la cárcel o al exilio. "Crearon una red Latinoamericana que permitió con diferentes artistas de la región la permanente denuncia de la falta de libertades y violaciones de DDHH y crímenes de Lesa Humanidad" (Aparicio, 2017, p. 88).

Con las dictaduras cívico-militares: en Argentina (1976-1983), en Brasil (1964-1985), en Chile (1973-1989). A través de la red de 'Arte Correo' permitió que a nivel internacional se supiera todo lo que estaba pasando con: los presos políticos, faltas de libertades, Terrorismo de Estado, y los 'Crímenes de Lesa Humanidad' que se estaban cometiendo en estos países de América Latina. Con la instauración de estas dictaduras cívico- militares totalmente antidemocráticas, hay una sensibilidad en la región por parte de estos artistas latinoamericanos y se consideraron 'lo suficientemente subversivos' (Camnitzer en Aparicio, 2017, p. 70).

---

<sup>59</sup> Se conoce como arte correo, arte postal o *mail art* al movimiento artístico surgido alrededor de los años 60's y 70's que consiste en utilizar el medio postal para intercambio global de piezas artísticas, donde el medio (el correo postal), es parte fundamental del mensaje y condicionante de los materiales a enviarse.

<sup>60</sup> El Plan Cóndor fue la campaña de represión y terrorismo de estado propiciada y respaldada por Estados Unidos en varios países del continente americano que incluyó la persecución y asesinato de opositores políticos.

La organización en frentes o colectivos surge como necesidad para hacer frente a las fuerzas opresoras, en Argentina se creó por ejemplo el FATRAC, Frente Antimperialista de trabajadores de la Cultura, que arropó a intelectuales y artistas que trabajaron desde la clandestinidad. Se creó también el Partido Revolucionario de los Trabajadores, “el PRT<sup>61</sup>, que surgió en 1965 hasta el 1977 se mantuvo muy activo. Su dirigente en el ámbito cultural fue Daniel Hopen, detenido-desaparecido hasta el día de hoy” (Aparicio, 2017, p. 77).

El FATRAC fue fundamental en la creación y difusión de proyectos de intervención política con posicionamientos claros y muchas veces radicales, de abierta oposición al régimen dictatorial de Onganía (1966 - 1970) en las ciudades de Buenos Aires y Rosario.

[...] el FATRAC estipuló un rol intelectual en la revolución titulado ‘Los trabajadores de la cultura en el proceso de guerra popular’ y fechado en Buenos Aires en octubre de 1975. Se puede entender que el Fatrac como un organismo que apostó por una ‘Cultura Militante y por una Cultura Combatiente’ (Longoni en Aparicio, 2017, pp. 78-79).

Una intervención importante en la historia del arte argentino de este periodo es el conocido como “El siluetazo”, que se llevó a cabo en dos momentos, uno en diciembre de 1983 y otro en marzo de 1984. Estas acciones conjuntaron la práctica artística con una demanda social cuya fuerza fue posible sólo gracias a la participación multitudinaria, en medio de las manifestaciones por las desapariciones, cientos de personas “‘pusieron el cuerpo’ para dibujar sus siluetas

---

<sup>61</sup> Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT).

y luego las pegaron sobre las paredes, sobre monumentos y árboles, a pesar del gran dispositivo policial, en medio de una ciudad hostil y represiva se liberó un espacio (temporal) de creación colectiva” (Aparicio, 2017, p. 82).

No puede ignorarse que el territorio, al igual que el cuerpo, es un punto de partida material y concreto para la existencia humana y por tanto es crucial en cualquier intento por reclamar la re-existencia. Afirmar el arte como territorio de re-existencia sería en este sentido una forma, no de reemplazar, sino de expandir el reclamo por el territorio y por una corporalidad descolonizada (Maldonado-Torres, 2017, p. 27).

Estas acciones desdibujaron el límite entre la práctica artística y la lucha social, así como la idea de autoría o de un único creador. Parte del proceso de realización involucró la participación activa de las Madres de la plaza de mayo<sup>62</sup> desde la planeación en la que se tomaron en cuenta sus observaciones y solicitudes, hasta la ejecución, en la que fueron pieza clave al apropiarse de la acción y por el poder de convocatoria que tuvieron.

La propuesta inicial de los artistas no habla de “arte” sino de crear un hecho gráfico que golpeará por su magnitud y por lo inusual de su realización que remueva la atención y la convocatoria de los medios de prensa. Dejar las siluetas pegadas en la calle una vez disuelta la movilización, les darían una presencia pública, la idea era tanto tiempo como el que tarde la dictadura en hacerlos desaparecer nuevamente (Aparicio, 2017, p. 83).

---

<sup>62</sup> Las Madres de la plaza de mayo es una asociación creada en 1977 en Argentina con la finalidad de recuperar con vida a los detenidos desaparecidos de la dictadura de Jorge Rafael Videla.

Gran parte de la fuerza de estas intervenciones residió precisamente en la participación colectiva, simbólica y literal de 'poner el cuerpo', "ocupar el lugar del ausente es aceptar que cualquiera de los allí presentes podría haber desaparecido, correr esa incierta y siniestra suerte" (Longoni & Bruzzone en Aparicio, 2017, p. 84). La solidez del "siluetazo" y su trascendencia fuera del ámbito artístico reside en los varios factores que se conjugaron para darle vida. Estos son algunos ejemplos de cómo el arte ha estado presente en importantes procesos históricos en los que no sólo ha funcionado como documento, o sea como un mero registro de los hechos, sino, y sobre todo, como fuerza de oposición ante fuerzas de opresión en un momento histórico de fuertes tensiones.

Conforme nos acercamos a la actualidad, los grandes discursos ideológicos parecen irse desdibujando. Las grandes preocupaciones como hacer frente al capitalismo o al neoliberalismo dan paso a luchas más focalizadas, donde lo que se combate no es el sistema sino sus efectos como el racismo o el despojo de tierras y recursos naturales. Esta hiperfocalización termina beneficiando al sistema económico imperante, pues genera división al interior de los grupos. Ya no nos identificamos más como parte de la clase trabajadora como colectivo, por lo que la cohesión en un frente que enarbole grandes causas resulta casi imposible. Sin embargo, a pesar del individualismo exacerbado propio de la posmodernidad, existen y resisten movimientos que buscan regresar a la comunidad.

Así se cristaliza la potencia política del arte menor ya que éste es resistente y colectivo. El arte menor es cosa del pueblo. Es popular, marginal, de periferia, no es cuestión de individuos ni de dividos, no es cuestión de banco de datos, sino de jauría, manada, rebaño (Di Filippo, 2012, p. 54).

Este 'arte menor' es posible gracias a la tenacidad de los involucrados, pero también a avances tecnológicos relativos a los medios de creación. En lo que concierne por ejemplo al mural, los cambios que ha sufrido y la integración de materiales nuevos permite su utilización de formas muy diversas: de manera didáctica, decorativa, de protesta o publicitaria. Con las innovaciones tecnológicas entre las que se encuentran la pintura acrílica y vinílica o pintura en aerosol que conviven a la par con técnicas más clásicas como el fresco, mosaico, esgrafiado o encausto por mencionar aquellos que requieren de una mayor experiencia y práctica para su utilización.

A pesar de esta diversificación de los usos del mural, la práctica del mismo está aun fuertemente ligada a procesos y luchas sociales, múltiples ejemplos son presentados por Híjar, investigadora mexicana del CENIDIAP<sup>63</sup> en su artículo *Los murales actuales como herramientas de resistencia y vehículos de la memoria* (2017), hace énfasis en las posibilidades de generación de espacio público, lucha, resistencia y memoria por medio de murales comunitarios o colaborativos que abordan temas referentes al asesinato de estudiantes y periodistas. Independientemente de la factura, el surgimiento de estas expresiones estético-políticas como ella las llama, es parte vital de las luchas sociales.

Las [...] prácticas contienen: materialidades, funcionamientos, operaciones peculiares que inciden de manera determinante para la producción y reproducción de la vida socio-histórico-político-cultural de los sujetos [...] [En un sentido extenso

---

<sup>63</sup> Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

es la] Comprensión del funcionamiento de lo cultural, de lo social, de lo histórico, de lo ideológico y de lo político en las distintas prácticas semiótico-discursivas, y que permiten dar cuenta de la complejidad analítica de los objetos de estudio en nuestro mundo contemporáneo (Haidar en Fragoso, 2020, p. 14).

Esta dialéctica de los factores involucrados es considerada dentro de las prácticas de artistas y colectivos, como se vio en el coloquio internacional que se llevó a cabo el día 23 de febrero de 2023. En el marco de las protestas por el golpe de estado de Dina Boluarte en Perú, artistas de distintas ramas como la música, el teatro y las artes plásticas se dieron cita virtual para comentar sus experiencias respecto a la postura política del artista, el papel del arte en las en los procesos históricos y el papel del arte como herramienta de resistencia ante las injusticias del mundo.

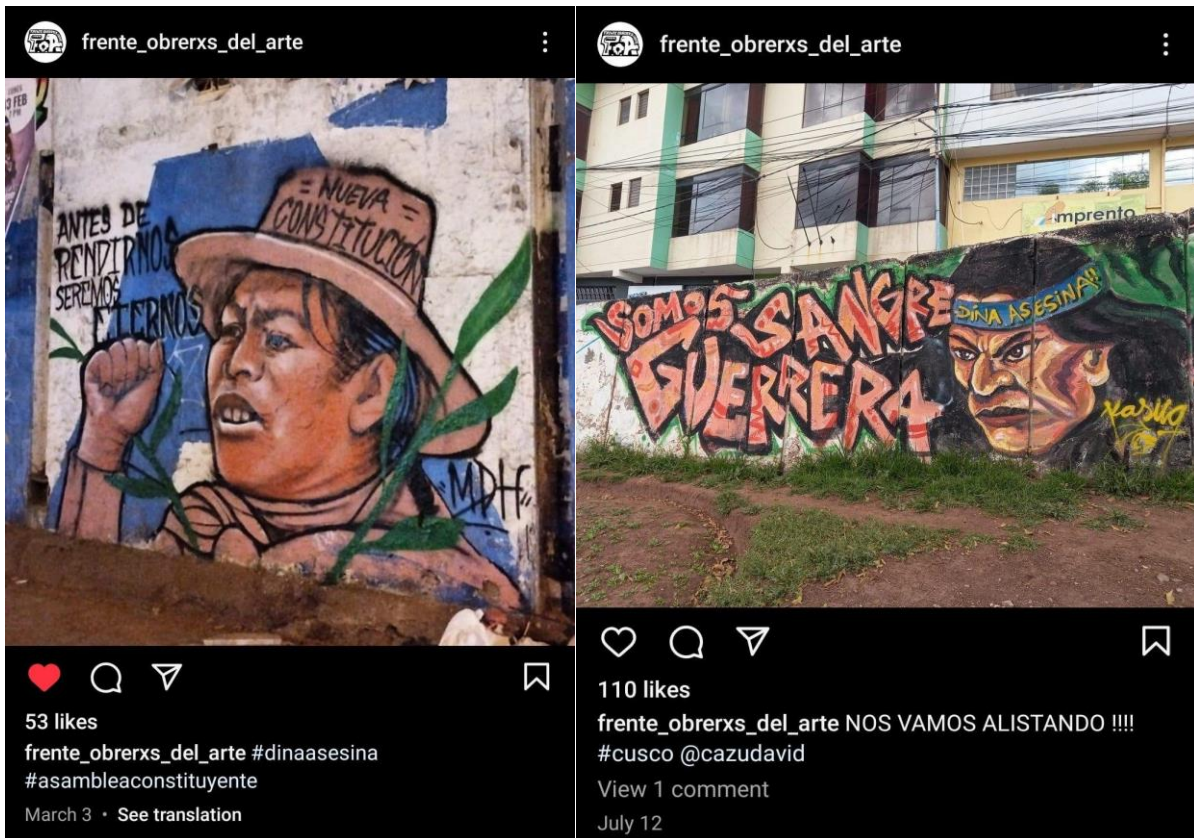
El muralista peruano, David Alonso Ayala del Río mencionó “no se puede ser artista y ser indiferente a la realidad en la que vives, no se puede ser artista y tener el alma miserable”<sup>64</sup>, destacando que el artista como agente contracultural es un vocero de la realidad del país, sobre realidades concretas. En este contexto en específico, artistas plásticos han estado al frente de movilizaciones y protestas contra la imposición de Dina Boluarte en el país y la represión sufrida por quienes se oponen a ese régimen, pintando los escudos que utilizan los manifestantes para defenderse de la represión policial, además de murales en diversos puntos del país

---

<sup>64</sup> El artista parafraseó la frase del Artista Peruano Nuñez Ureta, la frase original reza “No se puede ser artista y no estar comprometido de algún modo con el destino del pueblo en que se vive. No se puede ser artista y tener el alma miserable”.

referentes a la represión policial, los asesinatos de civiles y las demandas para una nueva constitución, además de la exigencia de renuncia de Dina Boluarte.

**Imagen 4:** Murales de protesta en Perú.



Algunos murales realizados en el marco de las protestas en diversos puntos de Perú frente al gobierno de Dina Boluarte y sus políticas represivas. **Fuente:** Capturas de pantalla del Instagram *Obreros del arte*, publicados el 3 de marzo y el 12 de 2023.

En la imagen 4 podemos ver un par de ejemplos realizados como parte de las protestas contra el gobierno peruano. Éstos no son decorativos, sino que acompañan como testigos mudos a las personas que se han puesto en pie de lucha, la expresión en los rostros representados es de furia y descontento, los rasgos son

locales, estilizados, pero no idealizados, apelando a la identidad indígena que resiste desde las periferias. “La condición política de la creación artística también planteará que la Revolución es posible dentro de la esfera del arte, además de crear una reivindicación de la conciencia crítica contra el sistema” (Aparicio, 2017, p 79).

En México, además del ya institucionalizado movimiento muralista, hay muchos casos del uso del mural como forma de protesta y resistencia, uno de los más significativos de las últimas décadas es la gráfica callejera en la ciudad de Oaxaca en 2006, al margen del conflicto entre el magisterio y el gobierno de esa entidad que derivó en la conformación de la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO), donde por medio de gráfica de gran formato, la población oaxaqueña, pero sobre todo, los jóvenes se apropiaron de las calles en un acto de rebeldía y solidaridad con la lucha de los maestros (Meneses, 2016).

En este conflicto, la gráfica política (grafiti, estencil, *sticker* y cartel), cumplieron un papel fundamental en la visibilización y legitimación de las protestas populares, donde los artistas gráficos “con su arte disputaron la legitimidad de su presencia en el espacio público central y dotaron de alto impacto y trascendencia política a la protesta popular” (Meneses, 2016, p. 147), logrando trascender más allá del conflicto, con algunos de estos artistas establecieron talleres artísticos en el centro de la ciudad, lugar que les había sido negado hasta entonces por la élite político económica.

La resistencia en la ciudad cumple una función transformadora al oponerse a las estrategias del poder. El arte puede ser un instrumento del poder y servir para replicar sus formas de dominio y de control. Sin embargo, en muchos casos el arte funciona como una estrategia de resistencia, enfrentando las formas que el poder

asume mediante estrategias estéticas transformadoras que los habitantes de la ciudad recuperan de la vida cotidiana (Fragoso, 2020, pp. 10-11).

Debido a la centralización en las ciudades propia de los estados actuales, la urbe es un punto clave de creación donde gracias a sus múltiples componentes y facetas podemos encontrar muestras de resistencia en los rincones menos sospechados, un ejemplo de esto lo tenemos en las intervenciones que realiza el profesor Raymundo Rascón alrededor de la ciudad de Mexicali, cuyo caso será presentado en el apartado 3.2.1.2.1. “El arte crea y en la medida en que crea; resiste. Así como la filosofía crea conceptos, la ciencia prospectos y funciones, el arte crea perceptos y afectos” (Di Filippo, 2012, p. 39).

La táctica, entonces, es una operación dentro de la misma estrategia para subvertir el orden imperante sin ser expulsado del régimen. Esta manera de actuar por mínima acción, posibilita darle un espacio a la resistencia en las prácticas culturales frente al poder omnipotente de las estrategias (Fragoso, 2020, p. 19).

Este tipo de tácticas son utilizadas por varios actores en el área del mural y el grafiti institucionalizado en todas partes, particularmente en este documento se puede ver el caso de Mauricio Villa y su intervención para el Colectivo Tomate en Mexicali (apartado 3.2.1.1) o Wapz y Creok en Bogotá (apartado 3.2.2.2), quienes participan de las convocatorias de intervención urbana y aprovechan los espacios para presentar mensajes subversivos, con un lenguaje visual que se cuelga en los espacios de las élites para incomodar. “La estética y la política son categorías fundamentales para comprender el arte como práctica cultural en la ciudad ya sea

que pertenezca a la resistencia o sirva como un instrumento del poder” (Fragoso, 2020, p. 15).

En la actualidad este fenómeno está más activo que nunca, las tensiones entre el ímpetu del libre mercado en su afán de convertir todo en mercancía y los agentes que resisten dispersos desde sus trincheras creativas se vislumbra en los rincones de la ciudad si uno se detiene a mirar con detenimiento. Una propuesta interesante dentro de este fenómeno es el llamado *subvertising* o contrapublicidad, que aprovecha los espacios y materiales publicitarios para subvertirlos, modificándolos por medio de distintas intervenciones que pueden incluir el uso de stickers, pintura o solventes para cambiar o cuestionar el mensaje original. “La contra-publicidad en las calles es una estrategia político-artística para recuperar el espacio público privatizado por el marketing corporativo y disputar la producción de sentidos al poder” (Squatters, 2017, p. 177).

Esta forma de intervención involucra a menudo la fabricación de llaves especiales para poder abrir los módulos de publicidad del mobiliario urbano como las paradas de autobuses que frecuentemente tienen aparadores iluminados, para retirar, modificar o intercambiar los carteles publicitarios que ahí se exhiben. El objetivo detrás de este tipo de acciones es un reclamo por el espacio público de la ciudad, donde la publicidad satura a los habitantes por medio de la imposición de modelos, formas de vida y consumo sin posibilidad de opinar al respecto.

Ante esta situación, la contrapublicidad se levanta como una estrategia de resistencia visual, un ejemplo activo actualmente en Argentina es el proyecto Squatters,

[...] creado en el año 2008 cuyo objetivo es utilizar la estrategia de la contra publicidad para promover una mirada crítica sobre la sociedad de consumo y, particularmente, sobre los efectos culturales y subjetivos que conlleva la publicidad. [...] En este contexto, este proyecto contra-publicitario nace como una herramienta de resistencia simbólica frente al discurso de las fuerzas de poder dominantes, contra los intereses de las grandes corporaciones privadas que se apropian y comercializan el espacio público, y contra las formas y dimensiones que adquiere la publicidad en una sociedad saturada de consumo y valores mercantilistas (Squatters, 2017, p. 176).

En México, esta práctica ha sido más visibilizada probablemente a partir de las intervenciones de los letreros del metro de la ciudad de México, que haciendo uso de los mismos colores y estilos, modifican los nombres de los andenes y sus íconos, cambiando por ejemplo la estación “Guerrero” de la línea 3 y B por “43 Guerreros”, haciendo referencia a los estudiantes desaparecidos de Ayotzinapa en 2014, o poniendo signos de interrogación a la estación “Derechos Humanos” (Viveros), de la línea 3. O cambiando el nombre de la estación “Polanco” a “Palestina” en la línea 7. Todas estas acciones fueron realizadas por Redretro, sistema de transporte onírico, que hace intervenciones en varias partes del mundo y cuyos trabajos pueden ser consultados en sus redes sociodigitales.<sup>65</sup>

Las acciones de activismo contra- publicitario que se desarrollan, [...] sirven no sólo para mostrar lo que lxs artistas y activistas hacen, sino fundamentalmente para

---

<sup>65</sup> Consultar en los siguientes enlaces:

[https://www.instagram.com/redretro\\_internacional/?hl=es](https://www.instagram.com/redretro_internacional/?hl=es)

<https://x.com/redretro?lang=es>

[https://www.facebook.com/redretrosistemadetransporteonirico/?locale=es\\_LA](https://www.facebook.com/redretrosistemadetransporteonirico/?locale=es_LA)

DEMOSTRAR que todos podemos hacerlo. Todos podemos utilizar nuestra creatividad para participar de la batalla cultural y provocar un cambio positivo en la realidad. La estrategia contra-publicitaria busca, en definitiva, que pasar frente a un cartel de publicidad no sea un simple acto de asimilación de la propaganda corporativa, sino una oportunidad, única en cada caso, de activar la imaginación, la creatividad y el pensamiento crítico (Squatters, 2017, pp. 178-179).

Como se observa, son vastas y variadas las formas en que las imágenes en la vía pública libran una batalla en la ciudad; y es importante observar más allá de lo inmediato para poder analizar a profundidad las implicaciones que conlleva. Murales, grafiti y publicidad pueden utilizar la misma vía para transmitir un mensaje, pero cada uno tienen particularidades que deben ser tomadas en cuenta si se pretende entender el fenómeno de forma más completa.

[...] la comprensión del arte como práctica cultural implicaría identificar el discurso subyacente y para ello la identificación de la esfera estética, la retórica, la cultural, la social, la ideológica, la del poder, la política, la lógico- filosófica, la del simulacro y la histórica nos permiten tener los elementos suficientes para determinar el funcionamiento del discurso del poder o el arte como práctica cultural en resistencia. [...] Habría que tener en cuenta para la comprensión del arte, como práctica cultural, las condiciones de producción, circulación y recepción, en las cuales se pueden observar las materialidades (Fragoso, 2020, p. 14).

La complejidad del fenómeno presentado en esta investigación estriba precisamente en los varios niveles de análisis que es preciso considerar para tener un panorama adecuado del mismo. Como se planteó en la introducción, estos

niveles han sido divididos en 3 dimensiones: lo político, lo simbólico y lo material, con las correspondientes sub categorías donde estas dimensiones se cruzan, la imagen, el espacio y el discurso. A partir de éstas y considerando las particularidades de los casos revisados para esta investigación, se presenta en el apartado de reflexiones y conclusiones un esquema para el análisis de este tipo de expresiones visuales en el espacio urbano.

### **CAPÍTULO III**

#### **ESTRATEGIA METODOLÓGICA**

Esta investigación se plantea desde los Estudios Socioculturales, por ello he aprovechado la característica multidisciplinar de los mismos para enriquecer la propuesta. Desde sus orígenes en Birmingham, los estudios culturales “siempre se han desarrollado a partir de una matriz diferente de estudios interdisciplinarios y de disciplinas” (Hall, 2010, p. 17). Considerando esto, mi propia experiencia como artista que ha intervenido el espacio público de diferentes comunidades mediante murales, *paste ups* y algunas instalaciones ha sido útil al aproximarme a la investigación, me siento más cómoda relacionándome con las personas a partir de la pintura, del hacer mismo que estoy investigando, aunque la aproximación sea distinta, esta vez sin pretensiones artísticas, sino de investigación.

Los estudios culturales y su consolidación como un proyecto de rearticulación contrahegemónica (Moraña en Pobelete, 2018, p. 174) son el marco ideal para el fenómeno central de esta investigación, en este campo de estudios cabe preguntarse por la dimensión social de esta pugna por el espacio público, los actores que intervienen y las intenciones detrás de los productos culturales que son los murales y grafitis.

Utilizando herramientas como la entrevista semi estructurada a actores involucrados en los procesos creativos tanto en Mexicali como en Bogotá, en lo que respecta a las creaciones subversivas o contrahegemónicas; la observación participante con los agentes creadores mencionados en Mexicali y como espectadora y habitante de la ciudad de Bogotá, participando de simposios públicos

y eventos organizados por el Museo Abierto de Bogotá de entrega de murales a la ciudadanía; recorridos etnográficos por las calles de Bogotá durante un par de maratones de Arte Urbano; auxiliada por la fotografía para la documentación de los espacios, procesos y productos creados, y diario de campo para la recolección de información.

### **3.1 Abordaje general de la metodología y la pertinencia al estudio propuesto**

Esta investigación es de corte cualitativo, pues el interés se centra en acceder a las experiencias de las personas que conforman este fenómeno en su contexto natural (Angrosino, 2007, p. 10 y Hernández; Fernández y Baptista 2010, p. 364). Por esto mismo es que he partido de una observación del espacio, si bien con algunas ideas previas, ha sido a partir del mismo campo que he ido agregando información y también he encontrado dimensiones nuevas que tengo que revisar.

Es por ello que esta investigación hace uso de la teoría fundamentada y triangulación metodológica como procedimientos para acceder al fenómeno. Las categorías de análisis han surgido de las interacciones en campo, obteniendo y analizando los datos al tiempo que van surgiendo (Bonilla-García, López-Suárez, 2016, pp. 306-307) tanto de la observación, observación participante y entrevistas semiestructuradas, descubriendo en el proceso los atributos de cada categoría, “también se verifican las semejanzas y las diferencias de dichas propiedades y se sugieren interrelaciones entre ellas para la generación de la teoría” (Bonilla-García, López-Suárez, 2016, p. 307). Se eligió proceder de esta manera para permitir la inmersión en el fenómeno y obtener el “conocimiento que reside y emerge de los

datos” donde el “investigador actúa como un testigo” (Espriella y Gómez, 2020, p. 127).

Debido a la naturaleza dialéctica de este fenómeno, la teoría fundamentada es la herramienta ideal para proceder con el análisis del mismo, “el planteamiento básico del diseño de la teoría fundamentada es que las proposiciones teóricas surgen de los datos obtenidos en la investigación, más que de los estudios previos” (Hernández, Fernández y Baptista, 2010, p. 493). Así se fueron conectando cada uno de los elementos en un análisis sobre la marcha que fue creando un panorama cada vez más amplio y complejo.

La observación participante y los recorridos etnográficos con documentación fotográfica de los procesos creativos fueron la base para comenzar a construir un esbozo del fenómeno estudiado, gracias a ello he podido entender mejor las propuestas de cada actor, además ganar la confianza de cada persona involucrada en la investigación, pues mi interés no es limitante a misma, tengo una disposición genuina para colaborar activamente con este tipo de propuestas y me parece que ellos han podido notarlo en la convivencia pintando.

La observación, no como mera contemplación sino en reflexión permanente (Hernández, Fernández, Baptista, 2010, p. 411) y toma de fotografías durante recorridos por la ciudad fueron fundamentales, especialmente en la ciudad de Bogotá, donde pude observar la saturación visual provocada por la gran cantidad de murales en todas las vías y zonas principales; y en el centro histórico, de Mexicali, donde se encuentran las propuestas pintadas entre 2018 y 2019 por el Colectivo Tomate. En ambas ciudades, estos proyectos de “recuperación” formaron parte de lo que entiendo como un proceso de gentrificación, por lo que son ejemplo

del *Art washing* y, por tanto, otro actor en esta disputa por el espacio público, en pugna, sobre todo, con el grafiti.

Además de lo recabado en campo, la revisión histórica es pertinente para poder entender qué papel ha jugado la pintura mural en el espacio público, tanto desde las propuestas procedentes de artistas plásticos consolidados como son los integrantes de la Escuela Mexicana de Pintura; como el grafiti y otras pintas con menos “aura” por utilizar el término de Benjamin (2003), y cómo estas han sido utilizadas por los diferentes actores para lograr ciertos objetivos.

Debido a las condiciones temporales y de vinculación para el trabajo de campo, en Mexicali el fenómeno visto a mayor profundidad es el de las creaciones populares, a veces desvinculadas de lo propiamente artístico, que enuncian, denuncian y resisten ante situaciones propias de su espacio por medio de la pintura mural; sin olvidar la contraparte hegemónica que en este caso es presentada con la serie de murales realizados en el Centro Histórico de Mexicali en 2019 por el Colectivo Tomate, a solicitud del ayuntamiento local en turno.

En Bogotá, el centro del trabajo de campo es la pintura mural regulada desde la institución, que da pie a dinámicas distintas, fuertemente vinculadas a procesos de embellecimiento por medio de las artes, con un discurso oficial que a veces se queda corto ante los ojos de la sociedad que habita los espacios y los mismos creadores involucrados, cuya contraparte de resistencia se vislumbra en el trabajo y reflexiones de Stinkfish, Wapz, Creek y Lacra.

La información recabada se trató según el tipo de fuente, a partir de las entrevistas se realizó un análisis de la dimensión política de los discursos contenidos, enfocándome en la parte de la resistencia y el papel de la pintura en

estos procesos del espacio público. La dimensión simbólica se analizó desde la imagen, utilizando para ello la semiótica, tanto de los murales mismos a partir del registro fotográfico, como de las fotografías realizadas en las que se observa el contexto y otras informaciones como los discursos borrados o encimados, aprovechando la imagen como fuente de análisis, y no sólo como ilustración o referencia.

La convivencia y experiencia cercana con los agentes involucrados complementa estas dos dimensiones ya que pude vivenciar y entender que, sobre todo en el caso de los creadores independientes, el hacer pictórico y el contenido de éste forma parte de la vida de los mismos, con una ética inherente y postura política que les lleva a decantarse por un discurso que incomoda y se contrapone a la lógica hegemónica de la pintura como mera decoración. Esta combinación de métodos e informaciones permite la flexibilidad que demanda una investigación de este tipo. Además de este trabajo cercano con los actores, asistí a un conversatorio virtual organizado desde Lima, Perú el 23 de febrero del 2023 titulado “El arte como protesta”; y también presencialmente a “Ciudades que hablan, Simposio Internacional de Arte en Espacio Público” en la ciudad de Bogotá, Colombia del 30 de agosto al 1 de septiembre.

La propuesta de la presente investigación consiste en brindar un punto de partida para un análisis de cualquier propuesta mural. Tomando en consideración cada una de las categorías descritas en el apartado “dimensiones involucradas en la creación de un mural” de este documento, es posible hacer un análisis sociocultural de una propuesta pictórica mural. Este tipo de análisis es útil y necesario en un tiempo en el que todo acto humano puede convertirse en

mercancía, pues los productos artísticos son vistos por gran parte de la población como algo inocuo, un adorno o una forma de expresión individual en el mejor de los casos. Pero que debido a la carga simbólica que poseen son viables de ser utilizados como herramientas en la transformación de los imaginarios sociales o más específicamente la transformación de espacios físicos, siendo esta última posibilidad abordada en la presente investigación.

En este trabajo he partido del campo principalmente para la obtención de las categorías de análisis, si bien ya había algunas nociones previas que venían tanto de mi formación como artista visual, mi experiencia con la intervención artística en espacio público y el interés en observar la relación entre arte, protesta y resistencia; y la contraparte del uso del arte como mercancía y como herramienta de limpieza de espacios.

Las categorías de análisis que se están considerando surgieron de la observación del fenómeno desde los distintos instrumentos utilizados para la inmersión en campo, esta combinación permite entender mejor las relaciones entre los distintos factores que intervienen en el fenómeno estudiado, por ello la necesidad de la triangulación metodológica y poder “ver cosas, utilizando diferentes lentes” considerando los métodos como un caleidoscopio, “dependiendo de cómo los utilicemos y los apliquemos, diferentes observaciones serán reveladas” (Gomez-Diago, 2010, p. 22) para poder generar “descripciones holísticas, que confrontan los datos producidos sobre un cierto fenómeno con los datos obtenidos sobre su contexto o sus ‘condiciones de contorno’” (Samaja, 2018, p. 433).

### **3.2 Caracterización de quienes se involucran en la investigación**

El presente apartado tiene como objetivo caracterizar los casos de estudio abordados en esta investigación y los actores involucrados en los mismos, además de articular dichos casos con los postulados teóricos que se abordan en el capítulo segundo y dar cuenta de la significación de los espacios públicos, de cara a procesos de gentrificación, resistencia y significación a través del uso de la pintura mural. Para llevar a cabo esta distinción, realicé observaciones participantes con el profesor Raymundo Rascon, en una intervención llevada a cabo en Villa Residencial Casa Magna, en la ciudad de Mexicali; con Eustolio Pardo y otros voluntarios en la intervención de la cerca fronteriza como asistente al taller organizado por “La joyita, Casa de artes y oficios”; y con Grafito Activo en algunos talleres y la posterior intervención mural/mosaico por la defensa del agua en la colonia Compuertas, en Mexicali. En Bogotá mi rol de observadora participante pasó al lado de los espectadores, asistiendo a eventos organizados por el MAB desde su componente pedagógico con motivo de las maratones de Arte Urbano y posteriormente para la entrega de murales a la ciudadanía, donde además obtuve varios materiales como mapas, postales y una cartilla didáctica sobre arte urbano con énfasis en el grafiti.

Además, realicé múltiples recorridos etnográficos en la ciudad de Mexicali, por el centro histórico y la colonia Santa Clara, y de agosto a diciembre de 2023 por varias zonas de la ciudad de Bogotá. Después de cada recorrido e intervención, he hecho uso del diario de campo, tanto de manera escrita como por medio de grabaciones de audio para describir las actividades y aquello que me parece pertinente.

Llevé a cabo varias entrevistas a lo largo de este proceso, primero al profesor Raymundo, sociólogo que lleva alrededor de 30 años pintando en Mexicali, después a Eustolio Pardo y a Thomas Gin, profesor de pintura mural en la joyita y fundador de la joyita respectivamente; una a Mauricio Villa, artista visual mexicalense; y una entrevista grupal a las integrantes de la Escuela de Comunicación Popular Grafito Activo, quienes realizan diversas actividades con jóvenes de la colonia Satélite en Mexicali. Estas últimas tres entrevistas fueron más bien abiertas, pues solamente contaba con una guía de contenido y sobre la marcha y las respuestas dadas fui profundizando en algunos temas (Hernández, Fernández & Baptista 2010, p. 418). En Bogotá realicé una entrevista semiestructurada a Stinkfish, grafitero con 20 años de trayectoria en el mundo del grafiti y la disidencia visual.

Aproveché lo disímil de las informaciones y experiencias a las que he tenido acceso en estas dos ciudades para analizar el uso de un mismo instrumento para dos objetivos distintos: la pintura mural. Por un lado, el de diseminar un discurso que resiste, enuncia y denuncia situaciones que afectan a sectores específicos de la población; por el otro, una resignificación del espacio por medio de la decoración que tiende a la gentrificación hermozeando ciertas zonas de la ciudad. Y dialogar sobre cómo estas dos propuestas, iguales muchas veces en medios (pintura) y hasta técnica, entablan una disputa constante en el espacio público urbano.

Objetivos totalmente distintos desde la intención inicial de los creadores, lo que incluye los recursos utilizados y cómo estos se consiguen, hasta los procedimientos creativos, de un lado, comunidad, consenso, colaboración y libertades creativas; del otro, imposición, reglamentación y limitantes en cuanto a lo expresado. Cabe resaltar que hay muchos matices en este fenómeno, pues la

disputa no siempre se da sólo entre las propuestas, ya que, en ocasiones, los agentes creadores se involucran en ambos lados del juego, considerando, además, que, dentro de los mismos proyectos institucionales de embellecimiento superficial, sobre todo en la ciudad de Bogotá, se pueden observar propuestas que aprovechan el espacio brindado y los recursos para transmitir mensajes subversivos.

### **3.2.1 Pintura mural en Mexicali, entre la gentrificación, el grafiti y la protesta**

Mexicali, la ciudad capital del estado de Baja California es un territorio que se define desde su condición de frontera, el cerco que limita el tránsito, sobre todo de sur a norte, es un tatuaje que no sólo marca el desierto, sino las vidas de los que aquí residen, quienes, a su vez, en su mayoría, han llegado aquí como migrantes, buscando trabajo en esta ciudad industrial, o directamente cruzar “al otro lado”. Esto le brinda al lugar su característica multicultural, múltiples orígenes se conjugan en la población heterogénea que echó raíces en este desierto hecho ciudad, sin embargo, no todas las voces son escuchadas de igual manera.

Como en la mayoría de las ciudades, hay habitantes de primera y segunda categoría y Mexicali no es excepción; la población más vulnerable, conformada por personas en tránsito migratorio, integrantes de pueblos originarios y habitantes de la periferia entre otros, son rara vez tomados en cuenta en la toma de decisiones de la ciudad, salvo cuando se los ve como un “problema a resolver”.

Otra consecuencia de la condición fronteriza de Mexicali es la fuerte influencia que Estados Unidos ejerce sobre la región a nivel cultural y económico, la celebración del *thank's giving* (día de acción de gracias) o el *halloween* demuestran un apropiamiento de algunas de las costumbres de los vecinos del

norte. Podría pensarse que es este un signo de falta de identidad, pero a mi parecer, es más bien uno de los rasgos identitarios de la zona. La calidad fronteriza le otorga a sus habitantes la particularidad no sólo de atravesar la frontera, sino de ser atravesados por ella.

La condición fronteriza es tan particular que incluso en diciembre de 2018 se decretaron una serie de estímulos fiscales en la Zona Libre de la Frontera Norte (de la que Mexicali forma parte) como el aumento del salario mínimo al doble, la reducción del IVA a la mitad (Impuesto sobre el Valor Agregado) entre otras medidas pensadas para fomentar la retención de las personas migrantes que llegaban con intenciones de cruzar la frontera, disminuir la violencia que superaba con creces la de otras zonas del país y en general, mejorar las condiciones de vida de los habitantes de esta zona tan conflictiva<sup>66</sup>.

A pesar de que Mexicali es una de las ciudades más jóvenes del país, su espacio urbano no ha sido inmune a la aparición de la pintura propiciada por instituciones públicas y privadas, así como agentes independientes, tanto individuales como colectivos. Por lo que en sus calles podemos encontrar vestigios multicolores con intenciones y orígenes muy diversos. Justo en el corazón de la ciudad, en el centro histórico se pueden ver una serie de murales realizados con fines turísticos y comerciales, mientras que en las zonas periféricas y al interior de los barrios también vemos muros pintados pero que tienen intenciones muy distintas.

---

<sup>66</sup> Información obtenida de <https://www.gob.mx/zonalibredelafronteranorte> el 25 de marzo de 2024.

Ambas propuestas dotan de una nueva identidad a los espacios que habitan, pero con finalidades contrapuestas, los unos limpian y promocionan la imagen de una ciudad mientras que los otros resignifican un espacio como un acto de memoria o de resistencia ante diversas situaciones que afectan el lugar. El vehículo es el mismo, pero los resultados difieren en tanto las intenciones y los recursos económicos de donde surgen estas propuestas son opuestas. En el caso de las pinturas en el centro histórico, vemos murales espectaculares producidos como parte de un proyecto de transformación del centro histórico, de limpieza del grafiti para brindar una cara más agradable que permitiera el establecimiento de nuevos locales comerciales y el incremento de valor de las propiedades aledañas, lo que a su vez produjo el desplazamiento de los habitantes de esa zona.

Sin embargo, estos murales de blanqueamiento continúan conviviendo con otro tipo de pintura, una que ha surgido desde actores independientes con intenciones distintas a las institucionales, algunas pinturas que apelan a la memoria histórica o a héroes revolucionarios como Villa, Zapata o el Che Guevara, además de los grafiteros que no dejan de avanzar sobre los muros, dejando sus características marcas individuales y de sus *crews*. Sin mencionar también los negocios que optan por utilizar murales como parte de su estrategia de mercadotecnia y adornan sus fachadas con murales decorativos.

### **3.2.1.1 El caso de la intervención del Colectivo Tomate en 2019**

Un ejemplo del uso del mural institucional en espacio público lo tenemos en el Centro Histórico de Mexicali, donde en 2019 se realizaron 23 murales por solicitud del gobierno del alcalde Gustavo Sánchez, como parte de un proyecto de

embellecimiento de la zona, contratando para ello los servicios del Colectivo Tomate, organización que se define a sí misma como:

Asociación civil que genera y facilita procesos de encuentro y conexión entre las personas, para fortalecer la confianza colectiva que detone la participación para la transformación del entorno. Esto lo hacemos mediante una metodología cuyas herramientas son el diálogo, la comunicación no violenta, la participación y el arte (Colectivo Tomate, s/f a, p. 1).

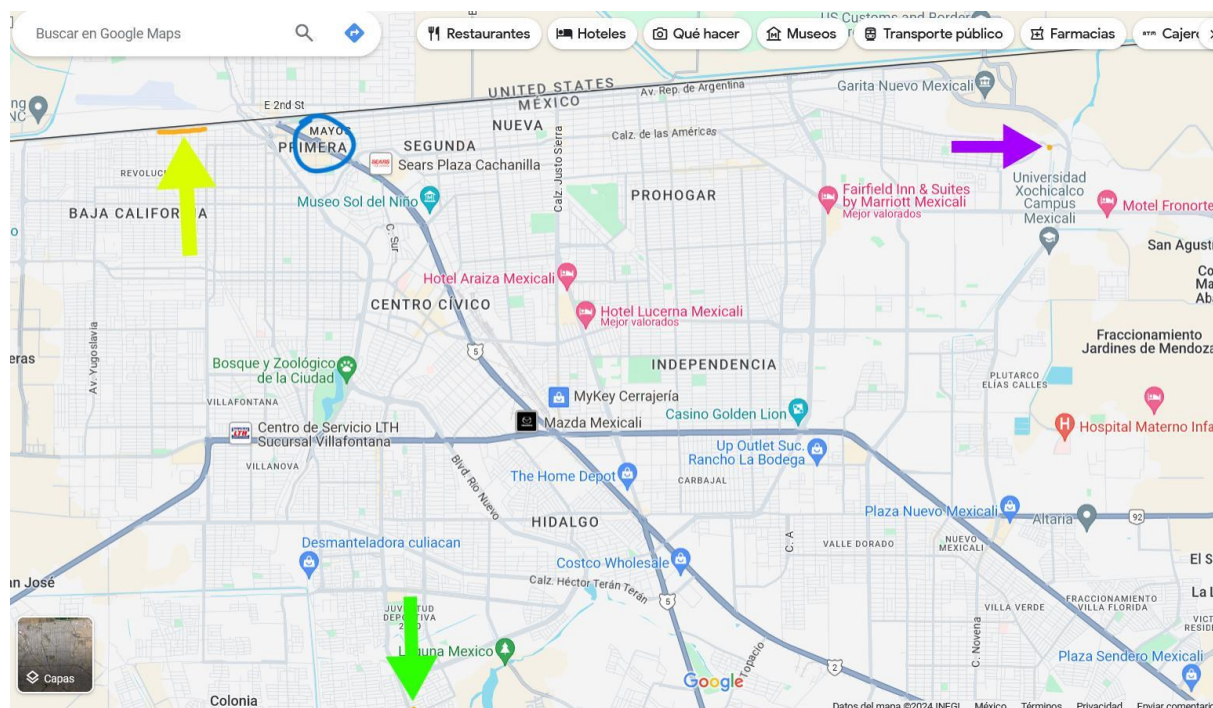
Esta asociación, ideada originalmente por Paola de la Concha para investigar la relación entre el arte y los espacios, se alió en 2014 con la marca mexicana de pintura COMEX, quien ha sido socio estratégico de los mismos desde entonces, colaborando en varios proyectos, uno de los cuales fue el llevado a cabo en Mexicali bajo el título de Ciudad Mural Mexicali. Cabe mencionar que “Ciudad Mural” es anunciado por Colectivo Tomate como parte de un subprograma de “Fortalecimiento del tejido social”, cuyos objetivos, definidos por la misma asociación son:

Generar encuentro y conexión entre las personas de una comunidad para transformar sus narrativas desempoderadas a través del diálogo, la participación y el arte, creando un recorrido de murales a pie de calle que resalte las historias e identidades de las familias (Colectivo Tomate, s/f b).

El proyecto desarrollado en Mexicali por esta asociación involucró a 21 artistas, tanto locales como nacionales y extranjeros en la realización de 23 murales en el centro histórico de Mexicali, lo que repercutió directamente en la vida de los vecinos que vieron sus dinámicas transgredidas, pues el centro histórico fue

paulatinamente transformado, siendo los murales parte del inicio de este cambio, como se intuye al leer la forma en que la prensa describe esta iniciativa: “Para revivir el primer cuadro de nuestra ciudad” (Rodríguez, 2019, párr. 1), o “lograron traer a 21 artistas nacionales e internacionales para llevar color a los muros olvidados del centro de la ciudad de Mexicali” (Rodríguez, 2019, párr. 2) hasta convertir la zona en un escaparate que invita al consumo de sus nuevos atractivos comerciales.

**Mapa 3:** Mexicali y sus murales.



Mapa de Mexicali donde se observan las ubicaciones de los murales cuyos casos se analizarán aquí, el círculo azul es el centro histórico de la ciudad, donde se encuentran las pinturas del Colectivo Tomate. La flecha amarilla marca el sitio donde está el mural “América para los americanos” en el cerco fronterizo hecho por la Casa de Artes y Oficios la Joyita, la flecha verde señala uno de los murales del profesor Raymundo que aparece más adelante en este texto y la flecha morada es la Compuerta Sharp, donde Grafito Activo realizó sus actividades por la defensa del agua que acompañaron la elaboración del mural colectivo. **Fuente:** Captura de pantalla de *Google Maps*.

**Mapa 4:** Ubicación de los murales realizados por el Colectivo Tomate en Mexicali.



Mapa de ubicación de los murales realizados por el Colectivo Tomate en el proyecto Ciudad Mural Mexicali en 2019, **Fuente:** Catálogo de Colectivo Tomate.

Luego de la realización de los murales, varios edificios fueron restaurados y transformados en atractivos locales comerciales, uno de los ejemplos más importantes es el Cine Curto. Fundado en 1946, fue el más grande e importante

cine de su tiempo en la región debido a la fuerte inversión que hizo su fundador Adolfo Curto para contar con la última tecnología en proyección, higiene y refrigeración, y que recibió a artistas como Pedro Infante, Luis Aguilar y Agustín Lara, pero que con el tiempo fue cayendo en el olvido hasta que en 2019 comenzaron los procesos de restauración del mismo, con la finalidad de convertirlo en “un pequeño mercado con productos de calidad” (Domínguez, 2019, párr. 3).

De acuerdo con Domínguez (2019), la restauración del ahora Mercado Cinema Curto, se realizó a contrarreloj, buscando tener restaurada al menos la fachada del mismo para la toma de protesta, en octubre de 2019, de la nueva alcaldesa Marina del Pilar Ávila Olmeda (hoy gobernadora de Baja California). La propietaria de este espacio es Susana Guadalupe García Guerrero, esposa de Marco Antonio Moreno Mexía, actual secretario de Hacienda del Estado de Baja California<sup>67</sup>. La situación de propiedad y gestión de los edificios restaurados del centro histórico es similar, los dueños forman parte de una élite político-empresarial que vio beneficiados sus nuevos negocios por la afluencia obligatoria resultante de la apertura de las nuevas oficinas gubernamentales alrededor de 2021, “concentrando a 120 empleados que responden a 14 dependencias y por las cuales se paga una renta mensual de 300 mil pesos” (Cervantes, 2023, párr. 2).

También en 2021 se inaugura la refresquería que lleva por nombre “La última del desierto” con temática vintage de la marca Coca-Cola, ubicada en la esquina entre Avenida Reforma y la Calle José María Morelos, justo frente a la catedral, y

---

<sup>67</sup> Información obtenida de “Centro histórico, el botín en <https://infosavia.com/centro-historico-el-botin/>, consultado el 30 de abril de 2024 y Marco Antonio Moreno Mexía, secretario de hacienda. [https://www.bajacalifornia.gob.mx/Secretarias/Secretario\\_Hacienda](https://www.bajacalifornia.gob.mx/Secretarias/Secretario_Hacienda) consultado el 28 de mayo de 2024.

que pertenece a Enrique Pérez Barba, actual director ejecutivo de Bebidas Sudamérica de la empresa Arca Continental<sup>68</sup>, la segunda embotelladora de Coca-Cola más grande de América Latina; un ejemplo más es el Teatro Lux, ubicado en la esquina de la Calle José María Morelos y el Callejón Madero cuyo propietario Raúl Villarreal Álvarez, quien en octubre de 2016, cuando fungía como vicepresidente de la COPARMEX<sup>69</sup>, fue detenido en Mexicali acusado de fraude por más de 143 millones de pesos, y liberado apenas dos días después<sup>70</sup>. Esta información nos permite vislumbrar de donde proviene el interés por la regeneración del Centro Histórico, como se aprecia, con vínculos en el sector político-empresarial.

Los edificios de la zona intervenida con murales fueron restaurados y reutilizados, por lo que a los ojos de los habitantes de la ciudad y de algunos de los artistas locales que participaron en el proyecto Ciudad Mural Mexicali, fueron parte de una campaña política y estrategia de gentrificación que benefició a personas cercanas a la política Marina del Pilar, pues aunque los primeros intentos de

---

<sup>68</sup> Información obtenida de “Arca Continental designa a Enrique Pérez Barba como nuevo director ejecutivo para Perú y Sudamérica” en: <https://elcomercio.pe/economia/ejecutivos/arca-continental-designa-a-enrique-perez-barba-como-nuevo-director-ejecutivo-para-peru-y-sudamerica-ultimas-noticia/?ref=ecr> consultado el 30 de abril de 2024.

Arca Continental (2024) <https://www.arcacontal.com/> consultado el 30 de abril de 2024.

<sup>69</sup> Confederación Patronal de la República Mexicana, que se define a sí mismo como “sindicato patronal independiente, apartidista y de afiliación voluntaria que reúne a empresarios de todos tamaños y sectores” (Coparmex, s.f.) y que históricamente ha representado los intereses de grandes empresarios del país, usualmente con tendencia conservadora.

<sup>70</sup> Para mayor información referente a los procesos de remodelación del centro histórico y los negocios y personajes beneficiados por el mismo se pueden consultar los siguientes enlaces:

<https://infosavia.com/teatro-lux-un-teatro-para-socios-y-amigos-del-gobierno/>

<https://infosavia.com/centro-historico-el-botin/>

<https://esquina32.info/2021/12/el-radiador-con-esteroides/>

<https://infosavia.com/el-centro-historico-coincidencias-de-un-fresco-sabor/>

<https://www.elimparcial.com/mxl/mexicali/2020/08/17/retoman-rehabilitacion-del-centro-historico-de-mexicali/>

[https://www.pressreader.com/mexico/la-](https://www.pressreader.com/mexico/la-jornada/20161025/282110636149015?srsId=AfmBOopMIHFtDgY_Y0JSfVTqB5O-stKxyFGnplqcWTOisQbFvqe-758)

[jornada/20161025/282110636149015?srsId=AfmBOopMIHFtDgY\\_Y0JSfVTqB5O-stKxyFGnplqcWTOisQbFvqe-758](https://www.pressreader.com/mexico/la-jornada/20161025/282110636149015?srsId=AfmBOopMIHFtDgY_Y0JSfVTqB5O-stKxyFGnplqcWTOisQbFvqe-758)

restauración del centro histórico datan de 2010, es ella quien logra consolidar esta visión, lo que conlleva no sólo una transformación visual del espacio, sino sobre todo, un incremento del valor de las propiedades de la zona y el desplazamiento de ciertas poblaciones como son las personas en tránsito migratorio y personas en situación de calle.

Dicho desplazamiento era predecible, el medio Agencia Informativa Radar BC cita a la socióloga Flor Mora en un artículo de 2021, quien menciona que “Si hay una inversión pública-privada [...], si hay una intención de recibir nuevos usuarios, [...] quieren cambiar el perfil de los asiduos a ese lugar, y cambiar el perfil no significa otra cosa más que queremos personas que consuman cosas más caras”<sup>71</sup>.

Las calles son la escena que muestra que se está en un espacio pensado para ser “agradable”, es notorio que varias de las calles de ese pequeño Centro Histórico han sido arregladas recientemente o son totalmente nuevas. Sostengo que los murales que ahí se encuentran fueron pensados más como publicidad que como arte, “mientras la publicidad predica para algo, el arte lo hace para alguien” (Silva, 2006, p. 21). Si bien, el Colectivo Tomate comenzó buscando la regeneración del tejido social mediante prácticas artísticas comunitarias, trabajando en zonas periféricas o conflictivas de distintas comunidades, esta dinámica fue subvertida en el caso particular de Mexicali, pues durante el proceso creativo varios artistas percibieron los tintes proselitistas que tuvo dicha acción además de un caso particular de censura.

---

<sup>71</sup> Obtenido de <https://radarbc.com/incluyente/migrantes-desplazados-por-remodelacion-del-centro-historico/>

Las temáticas de los murales giran en torno al imaginario de lo que conforma la ciudad de Mexicali, su historia, su cultura y paisaje. Cualquier cosa que se saliera del guion quedó censurada, como lo afirma el testimonio de Mauricio Villa (2024, comunicación personal), artista cachanilla que decidió participar en la convocatoria lanzada por el Colectivo Tomate, consciente de que esta era una estrategia de campaña proselitista, pues quería transmitir un mensaje que desde fuera no se habría podido visibilizar de la misma forma, el artista opina también que este tipo de proyectos pretende “usar a los artistas como mercenarios políticos y controlar de cierta manera lo que se plasma en el espacio público” (Villa, 2020, p. 9).

Sobre las actividades previas a la ejecución de los murales que tenían como finalidad contextualizar a los artistas, sobre todo a los foráneos, respecto a la historia y características de Mexicali para realizar su propuesta, Villa comenta que

[...] sí hubo algunas visitas al Archivo Histórico, con gente de ahí en la Casa de la Cultura... creo que en una clasecita de una hora no entiendes la historia y más cuando les contaron la historia de Mexicali [...] industrial, después de la fiebre del algodón, dejando como de lado la memoria histórica del magonismo, entre otras, o sea, la idea de que la revolución viene del norte, no contaron nada (Villa, 2020, p. 10).

Mauricio relata particularidades del proceso que son una realidad constante: la precarización del trabajo artístico. Los artistas recibieron alrededor de siete mil pesos mexicanos cada uno como remuneración por su trabajo, mientras que el municipio supuestamente pagó un millón y medio de pesos por esas pinturas (Villa, 2024, comunicación personal). Lo que se complementa con lo que opina el profesor

Raymundo Rascon, sociólogo y pintor quien apunta que en esa ocasión no hubo diálogo con las personas, porque se trataba del centro histórico. Así suelen ser las campañas emprendidas por el gobierno donde “les dan unos \$1000 pesos para 3, y ahí pintan unas flores nomás, que para mí es básicamente para combatir el grafiti” (Rascon, 2023, comunicación personal). Donde se usa la pintura mural con fines de embellecimiento superficial, un paliativo que no logra un cambio de fondo.

Respecto al tema del pago a los artistas, el Colectivo Tomate tiene un tabulador público del pago que se le da a sus colaboradores dependiendo del proceso en el que participen y la trayectoria que poseen, que, a mi parecer, considerando el trabajo que implica, dicha remuneración es baja.

En el caso de Ciudad Mural Mexicali, que es una convocatoria pública y abierta, tienen un criterio para el pago basado en la trayectoria y experiencia de la persona, donde los artistas emergentes perciben un pago neto de \$9922.50 MXN y los artistas con trayectoria \$14332.50 MXN, estos últimos trabajando muros de mayor dimensión y complejidad técnica sin especificar en ninguno de los casos el tamaño promedio del muro a intervenir. La página del colectivo menciona que el pago puede variar dependiendo del cálculo y que el tabulador se actualiza constantemente, así como que el pago es de manera quincenal, dependiendo de la duración del proyecto, además de \$150 pesos diarios para alimentación.

Por inofensivo que parezca, este proceso de trabajo, que constituye una labor de limpieza visual, repercutió de manera muy tangible en la vida de quienes habitan— o habitaban— regularmente el centro. Una población con mayor poder adquisitivo desplazó a los habitantes locales de una zona originalmente popular, al

aparecer los negocios arriba mencionados, se encareció la vivienda, haciendo imposible para los habitantes iniciales seguir residiendo ahí.

Aunque en la superficie esto pueda parecer un buen cambio, la problemática social de fondo no es resuelta, sólo relegada a otra zona. Se pretende parchar con manchas de color conflictos que no tienen solución sencilla, beneficiando sólo a unos cuantos en detrimento de una mayoría marginada. El mismo Villa era vecino del centro, y relata cómo a partir de los cambios que comenzaron con esos murales y la posterior instalación de negocios como “La última del desierto” o el Mercado Cinema Curto. El espacio fue gentrificado, llegando a triplicar la renta de la vivienda en el lugar (Villa, 2024, comunicación personal).

Si analizamos el caso de la propuesta mural hecha por Mauricio tenía como mensaje una crítica al llamado capitalismo verde<sup>72</sup> y cómo por medio de estas se genera el despojo de las comunidades originarias, además de la contaminación del ambiente. Sin embargo, cambiaron el mensaje del artista en la ficha técnica que se publicó en su catálogo y que se instaló también en el muro, editando la idea original para que no resultara tan agresiva en el marco del embellecimiento que se buscó con esta serie de murales.

---

<sup>72</sup> El capitalismo verde se refiere a prácticas del mercado que aseguran que dentro del capitalismo está la solución a los problemas ambientales por medio de mercancías y procesos de producción menos dañinos al medio ambiente y el mercado para reparar los problemas ambientales actuales (Nadal, 2014).

Imagen 5: Mural de Mauricio Villa.



## 5. Muo

### Levanta la mirada, alza la voz

15m x 7m = 105m

El despojo de los territorios indígenas forman parte de un modelo económico orientado a la explotación de los recursos naturales. Una niña del pueblo cucapá es aquí símbolo de la preservación y protección de las cosmovisiones de tantos pueblos originarios. Los colores particulares de las puestas de sol en Mexicali maquillan su rostro. La industria y el paisaje acompañan su existencia.

Mural de Mauricio Villa. Ver mapa 1, ubicación 5. **Fuente:** Catálogo del Colectivo Tomate.

Este mural destaca en tanto su visión crítica no es complaciente como otras de las propuestas, no muestra un paisaje agradable o una ilustración de la historia local, trata de representar un personaje propio de Mexicali, una niña cucapá cuya comunidad ha sido agraviada por la industrialización. La pequeña se encuentra en primer plano, mirando de frente y exigiendo ser vista, recortada sobre un atardecer característico de la zona, con naranjas y violetas intensos por la contaminación del aire, que también se hace evidente en las siluetas de fábricas que escupen sus desechos al aire.

Lo que pienso es que los muros son la primera intervención para que la gente voltee a ver y repensar el espacio público otra vez como espacio político, de diálogo y que se empiecen a dar otras cosas [...] lo veo como un pequeño intento de hacer comunidad en una parte de la ciudad (Villa, 2020, p. 10).

Este mural resulta estratégico para dar cuenta de que independientemente de las intenciones de las personas que planearon esta transformación del centro, las decisiones de los individuos que ejecutan la pintura juegan un papel crucial en el mensaje que se transmite. Frente a este mural se abrieron las nuevas oficinas gubernamentales, probablemente las autoridades que pagaron por estos trabajos no pensaron tener que enfrentarse cada día a los ojos inquisitivos de esta niña cucapá que reclama ser vista y que trae al centro los problemas de la periferia, obligando a pensar la industrialización de esta ciudad más allá del llamado progreso, y a cuestionar la relación del humano con el espacio natural, que tiende a la destrucción del mismo.

Esta obra se encuentra en un estacionamiento en la Avenida Reforma, ejecutado con pintura vinil acrílica y aerosol, con unas dimensiones de 15m x 7m, las condiciones iniciales del muro eran deplorables pues tenían algunas secciones con un relieve bajo que impedían un trabajo eficiente, por lo que Villa, quien desde pequeño tuvo vínculos con la industria de la construcción, solicitó a un compañero de obra resanar esas zonas a cambio de un pago que salió de su bolsillo, y así poder presentar una pintura de calidad (Villa, 2024, comunicación personal). Hay que mencionar que al momento de estas intervenciones había una fuerte movilización popular en contra de la construcción de una fábrica de la empresa *Constellation Brands*<sup>73</sup> en la entidad y Villa presentó una pancarta con consignas en contra de dicha entidad comercial al momento de la fotografía inaugural, por lo que fue agredido por personal de seguridad del alcalde Gustavo Sánchez.

¡Los vacíos de poder no existen! Yo podría haber decidido no entrar a la convocatoria y no decir nada y que pinte cualquier otro que comunique cualquier otra cosa, por eso decidí arruinar la foto final con un cartel que decía '¡Fuera, *Constellation Brands!*', para eso entré a la convocatoria. [...] Yo no avisé nada pero sí les venía contando todo el conflicto del agua, de que así como inició esta ciudad, Mexicali, en 1910, con los magonistas, y que la lucha era por el agua, era el mismo conflicto 100 años después, y que pensarán un poco lo que estaban pintando aquí (Villa, 2020, p. 11).

---

<sup>73</sup> Cervecería estadounidense que en 2017 comenzó obras para la construcción de una fábrica que aprovecharía y presumiblemente sobre explotaría el agua de la región en detrimento de los habitantes locales, quienes se opusieron firmemente a la misma y gracias a una consulta popular ordenada desde el poder ejecutivo nacional en 2020, dicha fábrica fue expulsada de la entidad y relocalizada en el estado de Veracruz (Suárez, 2023).

El centro histórico también comenzó a recibir mayor vigilancia, por lo que poblaciones vulnerables antes comunes, como son las personas migrantes, fueron poco a poco relegadas a otras zonas de la ciudad<sup>74</sup>, sin implementar mejoras sustantivas para sus condiciones de vida, ya que incluso uno de los sitios en que se refugiaban algunos de ellos en esta área, el Hotel Migrante, cerró en enero de 2024 por falta de apoyo gubernamental, debido a un adeudo de un millón seiscientos mil pesos mexicanos por concepto de pago de luz y arrendamiento (Tapia, 2024).

Estos hechos ponen en evidencia las prioridades de las autoridades pues, según la información otorgada por Rubén Ernesto Hernández Chen, Delegado municipal de la zona, la inversión dirigida a la remodelación del centro histórico asciende a alrededor de 100 millones de pesos a octubre de 2023 (Rodríguez, 2023), según Villa “el alcalde Gustavo Sánchez mandó traer este colectivo [Tomate] a la ciudad para reforzar los fines propagandísticos del PAN” (Villa, 2020, p. 11).

Las pinturas que se encuentran en esta zona han sobrevivido bastante bien el paso del tiempo, seguramente debido a la vigilancia de la zona, sin embargo, al caminar hacia el Bulevar López Mateos el panorama cambia. Algunos grafiteros reclamaron el espacio visual, “pisando” los murales consignados, poco a poco, tags, bombas y *blockbusters* fueron recuperando lo que originalmente fue suyo. Podría decirse que los murales encargados por el ayuntamiento son un espacio planeado desde la hegemonía política, mientras que los grafitis transforman estos espacios en lugares desde la práctica de la pintura clandestina (De Certau, 2000, pp. 129-130).

---

<sup>74</sup> Información obtenida de <https://radarbc.com/incluyente/migrantes-desplazados-por-remodelacion-del-centro-historico/> consultado el 29 de abril de 2024.

**Imagen 6:** Mural de Dagos.



**15. Dagos**  
**Sinfonía fotográfica**

45m x 8m = 360m

Mural del artista Dagos, en el Bulevar López Mateos. **Fuente:** catálogo del Colectivo Tomate.

**Imagen 7:** Mural intervenido con grafiti.



Mural de Dagos en la actualidad. Todos los murales de esta calle se encuentran grafitados. **Fuente:** Fotografía propia, 4 de marzo de 2024.

Los festivales de muralismo y arte público son estrategias comunes para el borramiento del grafiti, llegando incluso algunos grafiteros a formar parte de estos procesos, mientras otros se niegan rotundamente. Por un lado, estos festivales les permiten mayor visibilidad, seguridad y tiempo para demostrar sus habilidades y, en ocasiones, tienen una remuneración. Sin embargo, esta lógica subvierte la del grafiti mismo, pues se trata de una práctica libre, de nombrarse y a tu *crew* en la ciudad. Habitar y reafirmar lo individual en un mundo de masificación estandarizante.

Así, la ciudad se habita también desde la pintura en el espacio público de Mexicali, pero cada propuesta tiene su propia lógica y significación dependiendo de quiénes la llevan a cabo y por qué motivo.

### **3.2.1.2 Experiencias de artistas y colectivos de pintura mural de protesta o resistencia en Mexicali**

Como contraparte a los murales institucionales realizados por el Colectivo Tomate, existen otras intervenciones en la ciudad que han sido creados sin el apoyo de autoridades o marcas y obedecen a una lógica distinta, la carga simbólica que tienen se nutre desde la elección del espacio utilizado para su realización. Lejos del centro, de los objetivos turísticos y complacientes, existen otro tipo de propuestas que nacen desde abajo, con recursos propios y discursos que resisten ante situaciones particulares pero que competen a toda una comunidad.

Hay múltiples propuestas que atienden a motivaciones muy distintas a las del estado que continúa la “transformación” del centro histórico. Aquí se mencionarán 3 actores que, desde cada una de sus trincheras, aprovechan el mural en el espacio público para nombrar aquello que les parece importante, resistiendo con personajes históricos y consignas sociales ante el olvido en la era de la inmediatez, o generando unión frente a la división impuesta por un muro fronterizo, o plantando cara ante las instituciones y las empresas privadas que extraen recursos sin consideración de los mismos habitantes de la zona.

Además de los personajes que aquí se mencionan, existen muchos otros actores que por cuestiones de delimitación han quedado fuera del estudio, pero que también toman las paredes para hacerse presentes en la urbe y reclamar espacios que de otro modo no les serían otorgados. Iniciativas como “Las Calafias”, que buscan generar espacios para la pintura mural de mujeres en la ciudad de Mexicali, o las “Bicijainas” que además de promover el uso de la bicicleta por mujeres en la

ciudad, han participado en acciones colectivas de corte feminista que utilizan los murales en espacio público para posicionarse sobre temas de interés común.

#### **3.2.1.2.1 El “Profe Ray”**

Entre las propuestas que se oponen a la lógica hegemónica del mural que limpia, adorna o publicita un espacio, está la del profesor Raymundo Rascón, sociólogo sonoreense que lleva pintando murales en Mexicali desde 1980. Su estilo es sintético, trabaja rápido y sus pinturas se caracterizan por retratar personajes históricos como Ernesto “Che” Guevara, Francisco Villa, Emiliano Zapata, o temas de justicia social, resistencia u organización obrera. Prácticamente cualquier habitante de Mexicali ha visto su trabajo en muros en la zona centro, en el Boulevard Río Nuevo o a la zona conocida como Villas del Rey, entre muchos otros lugares, pues según las propias estimaciones del profesor, ha pintado alrededor de 100 murales a lo largo de los años, de los cuales quizá sobrevivan unos 60 (Rascón, 2023, comunicación personal).

El “profe Ray” como usualmente le llaman, es originario de la sierra de Sonora, cuenta que llegó a Mexicali en 1980 a estudiar la universidad porque era la más cercana que había. Al llegar aquí, estalló la huelga de maestros de 1980 - 1981, que el profe Ray refiere como un parteaguas en su formación: “cuando llegué aquí truena la huelga y fue un manantial de sabiduría, la huelga fue el doctorado” (Rascon, 2023, comunicación personal). Los maestros pedían derechos laborales, de acuerdo a Raymundo, el sindicato de maestros fue desconocido, rectoría y el gobierno impusieron un sindicato que era incondicional a ellos, lo que desató el

paro. Al concluir ésta, algunos profesores fueron indemnizados, y a todos los involucrados los corrieron, así es como comenzó su formación en sociología.

El profe habla con mucho entusiasmo de este momento, menciona que si bien, no tenía una formación política como tal, “como que algo trae uno [...] cuando yo llegué aquí, ya traía unos sentimientos que decían, algo no concuerda” y aclara también “todavía doy gracias de que alcance a llegar para ver la huelga, con un semestre que me hubieras rezagado me la pierdo y yo me hubiera vuelto loco. De pura frustración” (Rascon, 2023, comunicación personal), refiere que el cese para él fue como estudiar una carrera universitaria, pero en 3 meses.

Es en estas circunstancias que comenzó a hacer pintas, en el marco de la revuelta, costumbre que no abandonó después de concluida la misma. Sobre este momento dice que había que pintar rápido, porque “si te agarraban pues vas pa’riba”<sup>75</sup> (Rascon, 2023, comunicación personal). Así que desarrolló, en conjunto con sus compañeros, la estrategia de pintar las imágenes, y al final las letras, las consignas, para no levantar sospechas. Dice que “en caso que llegara la policía (y dijera) ¿que estás haciendo? ya tenías argumentos para decir: no mira esto es arte, y ya, ya no te podían acusar de que eras un enemigo del sistema [...] ese fue el mecanismo para empezar, y ya después pues con más ganas le entramos.” (Rascon, 2023, comunicación personal).

La forma en que Rascón se aproxima a los espacios es diametralmente opuesta a la del Colectivo Tomate pues aprovecha lugares abandonados en los que pinta sin pedir permiso. Lo más interesante es cómo consigue pintar muros que sí

---

<sup>75</sup> Refiriéndose a que los policías los subían a las patrullas.

tienen un dueño, pues consigue el permiso a partir de “echar mentiras” como él mismo dice, a los dueños, preguntando si quieren que les borren el grafiti. Según sus propias palabras, “con tal de que les borre el grafiti me dicen que sí” (Rascón, 2023, comunicación personal). Él dice que es una mentira porque realmente no borra el grafiti, sino que lo aprovecha y transforma o lo deja como fondo, lo que a mi parecer es evidencia de la pugna en el espacio público a través de la pintura.

**Imagen 8:** Inicio de realización de mural del profesor Raymundo.



Proceso de intervención del profesor Raymundo en el muro de una tortillería donde le permitieron pintar para “borrar el grafiti”. **Fuente:** Fotografía propia, 5 de mayo de 2023.

En la imagen 8 se observa el inicio de un proceso de pintura mural organizada por el profesor Raymundo el 5 de mayo de 2023 sobre la calzada Anáhuac, asistido por Halbrich Acosta, también docente en la facultad de ciencias humanas, quien ha sido un colaborador suyo a lo largo de varios años. El profe Ray

me invitó a participar también en esta actividad, para poder experimentar y observar de primera mano la forma en que procede en sus intervenciones y aquí comparto algunas de las observaciones de ese momento.

La pared en que se pintó ese día pertenece a una tortillería, así que el mensaje que el profesor decidió poner está relacionado al maíz como base de la alimentación mexicana y de la identidad nacional. Ésta fue una de esas ocasiones en las que el profe usó el argumento de “borrar el grafiti” para obtener el permiso para pintar. A primera hora del día, para evitar el calor, el profe realizó un esbozo de la composición que imaginaba, y poco a poco se va detallando, cada uno en un área asignada desde el inicio.

Para este mural el profesor Raymundo decidió utilizar únicamente pintura negra, blanca y un poco de amarillo para algunos detalles, el profe dice utilizar sólo blanco y negro en paredes a las que les da el sol directamente, y algunos colores si es que no tienen tanta exposición al mismo, para preservar mejor el mural. Sin preocuparse por fondear la pared, como usualmente se hace previo a la pintura de un mural, el profesor realiza su diseño con trazos rápidos y sencillos y dice siempre meter textos, que elige de acuerdo al “tema del héroe (representado), y siempre ligado a la igualdad” (Rascon, 2023, comunicación personal).

Durante esta jornada pude experimentar al lado suyo algunas de las complicaciones a las que se enfrenta el profe al pintar. Si bien, había un permiso otorgado por quien se pensaba era la dueña, cuando llevábamos alrededor de un 70% de avance se acercó un hombre a preguntar quién nos había dado permiso para esa actividad. Había un malentendido y la persona que otorgó el permiso era la encargada de la tortillería, sobrina de la dueña y a quien le pareció buena idea

“borrar el grafiti”, sin embargo, la dueña pasó por la calle y pudo ver lo que se estaba pintando sin su conocimiento, por lo que envió a este hombre a averiguar y detener la pinta.

La principal preocupación de la dueña era que no se grafiteara el espacio, que no se usara aerosol, por lo que el profe Ray se apresuró a explicar que nosotros pintábamos con brocha y que lo que se iba a plasmar iba en concordancia con el giro del negocio al que pertenecía la barda. Una vez aclarado esto nos apresuró a Halbrich y a mí a terminar y dejar que la dueña y la encargada se entendieran entre ellas.

**Imagen 9:** Proceso mural del profesor Raymundo.



Integración del grafiti previo al diseño ideado por el profesor Raymundo. **Fuente:** Fotografía propia, 5 de mayo de 2023.

En la imagen 9 se ve un detalle de la forma en que el profe Ray integra los grafitis previos a sus composiciones, en este caso, el color y la forma de la “pistola”

que está previamente plasmada, funciona como base para hacer la silueta del cerro del Centinela, característico de la región.

El profe Raymundo no tiene una educación artística formal, sin embargo, refiere que siempre se le hizo fácil pintar, y en la huelga esta habilidad cobra importancia porque servía para transmitir ideas. Para él, mural es todo aquello que se plasme en un muro, incluyendo al grafiti, pues lo que lo define así es el soporte. Sobre este tema específico menciona que “alguien dijo: si una ciudad está grafitada, quiere decir que la Cultura está viva” (Rascon, 2023, comunicación personal). Considera que el grafiti es tan viejo como la humanidad, desde que el hombre se dio cuenta de que podía dejar una marca esgrafiando una piedra con otra, y después con el carbón, el asombro que genera en el humano es como el de un niño: “la magia de cuando un niño agarra un lápiz, se da cuenta que sale una línea, [...] esa es la magia de la huella ahí” (Rascon, 2023, comunicación personal).

Desde siempre, el profe Ray ha costeado él mismo sus murales, con su sueldo de profesor compraba cubetas de pintura. Alguna vez usó aerosol, pero no fue de su agrado, por “la peste” y porque no rinden mucho las latas que al terminar se hacen basura así que siempre opta por pintura vinílica, que además rinde mucho. Refiere que cuando le preguntaban quién le pagaba por hacer eso o de dónde salía la pintura él les decía “¡tú!, Sí, cuando tú pagas la luz de ese dinero, [...] ¿A ver porque me pagas tú? No, pues no sé. Y así también lo hace que sea más significativo que los deja pensando.” (Rascon, 2023, comunicación personal), haciendo referencia a que su sueldo venía de los impuestos de los ciudadanos.

**Imagen 10:** Integración del grafiti en la composición del profesor Raymundo.



El profe Ray escribiendo una insignia alusiva al tema del mural plasmado sobre el grafiti anterior.

**Fuente:** Fotografía propia, 5 de mayo de 2023.

En la imagen 10 se ve al profe Ray usar el grafiti de REMER como contenedor de la frase “Sin maíz no hay país”, además de la recuperación de parte del mural que llevó a cabo en ese momento Halbrich de un trabajo que el profe Ray había realizado con anterioridad en ese espacio, y que fue parcialmente borrado por una remodelación del inmueble del lado izquierdo, y por el grafiti de REMER. Además de Halbrich, ha invitado a muchas personas a pintar, desde que comenzó a hacerlo, pero no se abstiene de hacerlo incluso si está sólo. Alumnos de la secundaria y luego de la universidad, otros profesores, quien quisiera participar era bienvenido,

aunque dijeran que no sabían pintar, les animaba a tomar la brocha y manchar los muros.

Tanto la huelga como su formación de sociólogo influyeron en su decisión de pintar murales, “todo va en el paquete” dice, pinta en la calle porque “es el camino a los pobres” (Rascon, 2023, comunicación personal), admira el trabajo de los famosos muralistas mexicanos pero cuestiona la accesibilidad de los mismos, no solo física sino intelectual, pues cuestiona quién asiste a lugares como el palacio de Bellas Artes en Ciudad de México, además asegura que es mucha la información que hay en cada pieza, muchos personajes y cosas sucediendo al mismo tiempo, por lo que él opta por hacer trazos simples, sintéticos, que cualquiera que va con prisa por la calle puede entender.

Al preguntarle sobre la intención que tiene al pintar murales dice que:

[...] los mexicanos saben más de Mickey Mouse que de Benito Juárez. Te das cuenta del atraso que traemos históricamente [...] Crees que todo mundo sabe lo que tú y no sabe nada [...], durante mucho tiempo hacíamos mural, sin ponerle letras, y les preguntábamos a la gente, ¿quiénes eran? Carranza, Madero, pero no te decían con seguridad. Fue donde dije ponle un nombre y una historia ahí porque se tiene que leer (Rascon, 2023, comunicación personal).

El profe cuenta que ha pintado como 100 murales en todos estos años, de los cuales sobrevivirán unos 60, algunos se pierden, otros surgen. Además del profe Raymundo, hay otros muralistas en la ciudad, él dice que como 15 o 20, que son buenos, pero no van más allá, y tampoco hacen algo “si no les sueltan dinero”, hay muralistas que pintan sobre el guion que les da el gobierno, limitado, sin posibilidad

de agregar textos, sólo decorar “para ganar votos” (Rascon, 2023, comunicación personal).

**Imagen 11:** Reclamo del espacio retomado por el Profe Ray.



Días después de la pintura del profe Ray que “restaurara” Halbrich, REMER apareció de nuevo para reclamar el espacio. **Fuente:** Fotografía de César Jiménez-Yañez, 31 de mayo de 2023.

En el caso del profe Ray, el mural funciona como una cuestión didáctica - educativa, porque la imagen enseña. “Es como ahorita, en Mexicali hay una sola biblioteca pública para un millón de personas, tienes que hablar, vamos perdiendo, tienes que decorar, decorar acorde a la realidad” (Rascon, 2023, comunicación personal). El profe Ray piensa que, aunque no se puede medir qué tanto, el mural sirve de algo, con el simple hecho de no ver un anuncio comercial, y ver a un “mono” hay un cuestionamiento. Durante el tiempo que lleva pintando sus temas son los mismos, personajes históricos y lucha social, tema que “no va a dejar de ser vigente

hasta que haya realmente condiciones más equitativas entre las personas” (Rascon, 2023, comunicación personal).

En la imagen 11 podemos ver como el grafitero cachanilla REMER volvió a marcar el espacio que el profesor Raymundo una vez ocupara, evidencia del dinamismo de la pintura en el espacio público y lo que Rascon mencionara sobre la vida de sus murales, que a veces duran unos días mientras otros pueden perdurar años. Actualmente el profesor Raimundo continúa dando clases en la Facultad de Ciencias Humanas, y aun realizando murales por su cuenta o colaborando con otros cada vez que se presenta la ocasión.

#### **3.2.1.2.2 Casa de Artes y Oficios La Joyita**

Otro actor importante en lo que respecta al mural en espacio público contrahegemónico en Mexicali es la Casa de Artes y Oficios La Joyita. Ubicada en la colonia Santa Clara, a media cuadra del cerco fronterizo. Esta casa fue formada gracias a la organización del “Colectivo Calle 13, el arte salva”, y la iniciativa de Thomas Gin, con la finalidad de brindar opciones de formación y disfrute de diversas artes y oficios, en primer lugar, a los pobladores de las colonias aledañas al lugar, quienes además tienen un descuento si deciden participar de los talleres, aunque asisten habitantes de muchas otras zonas de Mexicali.

La historia de este emblemático espacio de la colonia Santa Clara comienza por necesidad, la casa de Thomas Gin requería baldosas, pero no podía pagar por su instalación así que comenzó a juntar pedacería y aprendió a colocarlas él mismo, luego de cubrir las necesidades funcionales de las losetas, realizó una composición de calaveras en la cochera de su casa, que decidió abrir para mostrar a los vecinos.

Al respecto Tom<sup>76</sup> comenta:

[...] yo abrí las puertas para que (vieran) el arte que teníamos ahí en casa, lo que trabajamos ahí. A la calle, a ver quién se interesaba y preguntaba. Cuando abrimos las puertas lo primero que miré es un bache, y un niño se cayó en la bicicleta (Gin, 2023, comunicación personal).

Tras compartir a los vecinos las piezas de mosaico que habían realizado al interior, un niño le pidió a Tom que le enseñara a hacer mosaico, él accedió y a los pocos días ya tenían un grupo de varios niños a quienes enseñó la técnica. Aprovechando sus habilidades taparon el bache que estaba al frente de su casa con un mosaico en forma de papalote, ya que la administración municipal no hizo caso de las múltiples peticiones para arreglar el agujero. Esta intervención hace evidente una de las grandes diferencias con el centro histórico, aquí las calles están llenas de baches y podrían pasar así años, de no ser por la autogestión. Santa Clara es una colonia olvidada por las autoridades cuya relevancia fue sólo notada después de ver el éxito y potencial turístico de las intervenciones de la gente del barrio que transformaron esta zona.

---

<sup>76</sup> Thomas Gin a quien suelen llamar Tom.

**Imagen 12:** Primer bache reparado por el colectivo Calle 13



Este mosaico en forma de papalote fue la acción que dio origen a la actual Casa de Artes y Oficios la Joyita, el bache reparado se encuentra justamente en la Calle 13. **Fuente:** Fotografía propia, 30 de mayo de 2023.

El bache arreglado se volvió tan relevante que incluso llegó la prensa y gente de otros lados iba a verlo, así fueron tapando alrededor de 30 baches de la colonia, procediendo luego a aplicar mosaicos en las paredes del barrio, una virgen, un letrero que dice “Calle 13” entre otros.

Empezamos a rescatar paredes, no teníamos mesas, trabajábamos en el suelo, y nomás era sábado y domingo. Yo trabajaba en el otro lado y cuando venía hacía eso; ya no cabían en mi casa, abrí las puertas y teníamos mesitas en la banqueta y

en la calle, empezó a llegar gente de todos lados, entonces yo sentí la necesidad de hacer algo más grande, pero no teníamos un espacio, entonces yo investigué y pues sí hay clases de mosaico, pueden ir al CEART nomás que valen \$4000 pesos el curso [...] (Gin, 2023, comunicación personal).

Además de las múltiples intervenciones de mosaico, en las paredes de la colonia, una de las constantes durante los años de actividad de La Joyita es que han aprovechado el muro fronterizo como soporte para propuestas murales de artistas locales y también de otras zonas del país que han venido a intervenir el lugar, replanteando esta línea divisoria como sitio de reunión y que aprovecha la carga simbólica del mismo para potenciar los mensajes que le imprimen.

Esta apropiación por medio de la pintura del muro fronterizo en la colonia Santa Clara comienza cuando en 2015 llegó Said Dokins, un artista de Ciudad de México que contactó a Thomas porque quería hacer un mural en el cerco divisorio, quien pintó con letras góticas “El orden se derrumba”, lo que también llamó la atención de la prensa. Luego de esta primera intervención, Thomas invita a un par de artistas locales, Pablo Castañeda y Eduardo Quintero a desarrollar una idea que Tom tenía en mente: una bandera de México que en vez del águila tuviera un Cuauhtémoc que pintaron en la calle 11. Esta pintura desató una reacción en cadena que llevó a intervenir alrededor de 1 km de esta valla con varios murales de artistas locales, nacionales e internacionales; en ese entonces aún no existía “La joyita”, los trabajos que realizaban era bajo el Colectivo Calle 13.

Thomas comenta que para realizar estas pinturas intentó solicitar permiso,

[...] tocando puertas del otro lado, hasta que me di cuenta de que es un cerco internacional y no hay cierto permiso para esto, un migra me dio una tarjeta y simplemente me dijeron mira, habla a este número a Washington, habla con esta persona y mándale un correo electrónico y diles lo que vas a hacer, y sí lo hice [...] pero nunca recibí una contestación [...] pero a esa tarjeta que él me dio le saqué varias copias y las enmiqué y me hice un gafete que usábamos al pintar (Gin, 2023, comunicación personal).

Las intervenciones murales en el cerco han resignificado este espacio, Thomas comenta que:

[...] lo que pasó ahí en el muro fronterizo, pues todos los días se brincaban, dejaban las escaleras ahí, la gente tenía miedo al pasar en el carro, cerraban las ventanas y le daban resio, o sea, tenían un temor. Entonces cuando nosotros empezamos a intervenir el cerco pasó todo al revés, la gente se empezó a bajar y a tomar fotos a los murales, se ponían, se tomaban *selfies*, empezó a venir gente de otros países, de Alemania, reporteros de Francia, empezó a agarrar otro look, indirectamente apoyamos en el turismo de Mexicali y local (Gin, 2023, comunicación personal).

Hubo artistas internacionales que pintaron el muro y se quedaban en la casa de Thomas, que funcionaba como una residencia artística. Aunque no había un espacio oficial para realizar sus actividades, un amigo suyo le prestó un terreno en el que trabajaban a partir de donaciones, el terreno frente a la casa de Tom estaba cercado y abandonado, por lo que el colectivo decide buscar a los dueños, quienes acceden a rentarles el espacio a cambio de arreglarlo, y posteriormente a cambio

de una pequeña cuota. Actualmente están llevando a cabo el proceso de compra del sitio.

Así nace la “Casa de Artes y Oficios La Joyita”, con el apoyo de maestros de la UABC, artistas urbanos y vecinos, quienes trabajaron arduamente durante quince días para preparar el lugar para su inauguración, con una gran fiesta el sábado 3 de febrero de 2018, a la que incluso llegó la prensa<sup>77</sup>. Tom refiere que el nombre de “La Joyita” viene de antiguos dueños que se dedicaban a la joyería y “retomamos el nombre del oficio y miramos que coincidía que pulir una joyita o un niño es lo mismo” (Gin, 2023, comunicación personal).

Inicialmente los talleres eran gratuitos, y asistían tanto personas de la colonia como profesores de la facultad de artes o de la casa de cultura del estado, había talleres de mosaico, fotografía y dibujo. Las personas pensaban que se contaba con apoyo gubernamental pero los recursos económicos para llevar a cabo los talleres salían del salario de Thomas y sus seis hermanos, quienes siempre le apoyaron cuando él lo solicitaba. Sin embargo, debido a la gratuidad de las actividades, en muchas ocasiones los padres dejaban a los niños durante muchas horas, como si fuese una guardería, por lo que se comenzó a cobrar para que las personas valoraran los talleres.

Todo el movimiento que se generó alrededor de este espacio les valió varios reconocimientos, entre ellos uno de la alcaldía de Calexico el “*Mayor’s Award of Excellence*”, extendido al Proyecto Calle 13

---

<sup>77</sup> Información obtenida el 27 de junio de 2024 de <https://www.lavozdelafrontera.com.mx/local/invitan-a-inauguracion-de-centro-de-artes-en-santa-clara-879421.html>

*For empowering our neighboring communities to stand in solidarity and support one another; and fostering a binational collaboration between Calexico, California, U.S. A. and Mexicali, B. C., Mexico for the mutual goal of transforming our borders and uniting our communities*<sup>78</sup> (City of Calexico, 20 de agosto de 2016).

Estas intervenciones murales se vieron en peligro cuando en 2018 se hizo el cambio de valla por “el muro de Trump” que es el que actualmente se observa. Tom logró recuperar algunos de los pedazos muraleados. En medio del caos del retirado del cerco, Thomas primero dirigió un escrito a la patrulla fronteriza para recuperar algunos metros de murales, de quienes no recibieron respuesta, más tarde se enteró que la empresa encargada de instalar el nuevo cerco sería la dueña de las láminas y esperaba que fuesen más accesibles a su petición. Más de un kilómetro se había intervenido con alrededor de 35 murales, de los que sólo pretendían recuperar algunas piezas, las más significativas para el grupo.

“Son tres kilómetros de muro, nosotros queremos unos cuantos metros, cinco murales que son muy significativos: la bandera con el Cuauhtémoc (Thomas Gin, Pablo Castañeda y Eduardo Kintero); el Zapata (Tonny Montana); la serpiente Maija Awi (Eustolio Pardo); la obra de la italiana Michela Vicini, titulada Hope (“esperanza”); y “Justicia” por Santiago Hernández” (Gin en Minor, 2018, párr. 10).

---

<sup>78</sup> “Por empoderar a nuestras comunidades vecinas para que se solidaricen y se apoyen unas a otras; y fomentar una colaboración binacional entre Calexico, California, E. U. y Mexicali, B. C., México con el objetivo mutuo de transformar nuestras fronteras y unir nuestras comunidades”. Traducción propia.

**Imagen 13:** Retirado de las láminas de la antigua valla fronteriza.



Momento del retirado de las láminas que conformaban el antiguo muro fronterizo. **Fuente:** Fotografía de Jorge Galindo, s/f.

A pesar de los múltiples esfuerzos por parte de Thomas y el “Colectivo Calle 13”, por recuperar algunas secciones del cerco para resguardar piezas de artistas locales e internacionales, la mayor parte de los murales fue destruido, incluyendo algunos que ya se habían negociado con los trabajadores de la constructora encargada de realizar la instalación de la nueva cerca. En un intento por resguardar las piezas, Thomas intentó arrastrarlas manualmente al lado mexicano, tarea titánica debido al peso y dimensiones de las mismas. “El artista plástico decidió ingresar a Mexicali caminando, más tarde como forma de manifestación subió al

cercos, pero le fueron disparadas balas de goma con un tóxico” (Minor & Domínguez, 2018, párr. 14).

**Imagen 14:** Placa del previo cerco fronterizo con mural recuperado por Tom, de la Joyita.



Lámina con mural de Cuauhtémoc que formaba parte de la cerca fronteriza anterior y que fue recuperada para integrarse a la fachada de La Joyita. **Fuente:** Fotografía propia, 2023.

En una Reunión del Comité Binacional Mexicali-Valle Imperial, realizada en Calexico, autoridades mexicanas plantearon la posibilidad de “salvar los murales que se encuentran de ambos lados del muro fronterizo que actualmente se

reemplaza, para preservar la identidad cultural de ambas ciudades” (Minor & Dominguez, 2018, párr. 21), finalmente, como se observa en la imagen 14, las láminas recuperadas se integraron a la infraestructura de la Joyita, lo que deja ver la importancia que le otorgan al trabajo realizado en este lugar.

Estas manchas de color trascienden la idea de decorado, para convertirse en algo más profundo, una imagen con significado, con un sentido. Estos murales fueron un hito en la ciudad, gracias al trabajo de la prensa y la presencia de artistas de otros puntos de México y el mundo, Mexicali comenzó a ser visto como algo más que una ciudad industrial.

El domingo 29 de octubre de 2023 se hizo la develación oficial de la última intervención realizada en este nuevo muro en la zona de la Joyita bajo el diseño y guía de Eustolio Pardo, periodista mexicalense que, a partir de diseños inspirados en los códices mexicas, planteó una propuesta que resignifica la famosa frase de la doctrina Monroe “América para los Americanos”, donde no son ya los estadounidenses quienes protagonizan, sino los habitantes de la ciudad que emigraron aquí y que suman a la riqueza cultural de la ciudad. Los personajes que conforman el mural son familias de varios orígenes, que se identifican por medio de algunos elementos como las vestimentas, máscaras y accesorios que utilizan.

“El mural ilustra a seis familias con distintos orígenes continentales a su llegada a la frontera norte de México, dónde posa el Águila sobre el nopal, el símbolo de migración mexicano por excelencia. Los estados aquí representados: Chiapas, Oaxaca, Guerrero, Michoacán, Sonora y Sinaloa son las regiones con mayor cantidad de víctimas de desplazamiento forzado actualmente; los puntos de partida internacionales que aportan la mayor cantidad de migrantes al noroeste de México.

Mientras que Honduras, El Salvador y Haití, representan los tres países con mayor aportación migrante a Mexicali en los últimos años, a su vez, desplazados por la violencia” (Pardo, 2023, discurso inaugural del mural).

Eustolio, mejor conocido como “Tolo” tiene una convicción y postura política al pensar sus intervenciones, por lo que más que decoración, esta propuesta es una declaración que se enriquece con la carga simbólica del soporte.

Este muro es algo muy particular, porque es la frontera de un país. Entonces ahí ya es cierto grado de atención y de tensión entre ópticas del mundo, cosmovisiones. Entonces el hecho de pintar aquí, pues ya tenía otro peso, no es lo mismo que pintar en la casa de tal o en la calle tal, en un callejón, porque el grado de posibilidades de que te vean acá es mucho más grande (Pardo, 2023, comunicación personal).

Tolo ya había pintado el muro divisorio cuando aún era el de lámina, y cuando se hizo el cambio por la nueva estructura tubular Tom le sugirió intervenir éste también:

[Thomas] me estaba diciendo, ‘eh, qué onda, vamos a pintar el muro’ y yo ‘no Tom, Cómo vamos a pintar ahí, pinches tubos, no se van a entender, no es tan fácil, no hay tanto espacio en la banqueta, hace sol’, así todos los pretextos pa no hacerlo y Tom, ‘ándale, ya va a ser el día de la raza hay que hacer algo para el día de la raza’. Y yo ‘bueno, voy a ver qué boceto tengo ahí, que sirva, que sea sencillo. [...] Entonces fue que dije ah, pues el águila con nopal que ahí tengo en códice. No lo pensaba tanto por nacionalismo sino lo pensaba por el hecho de que es un símbolo de migración. Que marca el lugar, a donde va a llegar la gente (Pardo, 2023, comunicación personal).

Finalmente se llevó a cabo esa pintura, que una vez inaugurada fue malinterpretada por algunos medios de comunicación, quienes, a pesar de haber entrevistado a Tolo, escribieron sobre la pieza plasmada algo que no tenía nada que ver. “Llegaron los medios, les dimos más o menos la explicación de lo que estábamos haciendo y a hora de sacar la nota pues... Dijeron lo que quisieron, pusieron que estábamos conmemorando la conquista. Yo nunca usé la palabra esa” (Pardo, 2023, comunicación personal).

**Imagen 15:** Águila con serpiente, primera pintura del nuevo muro fronterizo



Vista frontal de la primera parte de la pintura mural en el nuevo cerco fronterizo. **Fuente:** Fotografía cortesía de Eustolio Pardo, s/f.

Debido a este malentendido es que Pardo decide llevar a cabo un proyecto más grande, más explícito, integrando a migrantes de las regiones más comunes que llegan a Mexicali. Inicialmente se pintó a una familia chiapaneca, pues Tolo había notado muchas mujeres tzotziles en los semáforos, y sabía del desplazamiento forzado en sus lugares de origen debido al despojo de tierras y problemas con el narcotráfico.

Para identificar a cada familia, integrada por una mujer, un hombre y un niño, Tolo utilizó recursos visuales que caracterizan a cada población, el niño de la familia guerrerense tiene una máscara de jaguar, típica de la región; la familia michoacana carga la máscara que se usa en la tradicional “danza de los viejitos”; a la familia oaxaqueña la identifica la vestimenta indígena de la mujer; para algunas familias fue más complicada la decisión de vestimenta.

Ahí también fue un rollo de, por ejemplo, con los sonorenses, pues tampoco ves que los yaquis y mayos con el vestido tradicional, pero hay mucha gente de aquí que desciende tanto de los yaquis, mayos, como de mestizos sonorenses, sinaloenses [...] Entonces ya a la hora de pintar y decidir, ¿cómo vamos a vestir a esta muchacha? Pues, ¿qué prefieren? la vestimos mestiza o con un vestido tradicional (Pardo, 2023, comunicación personal).

Así, de manera colectiva se toman las decisiones respecto a cómo debería representarse cada detalle, y aunque la idea detrás del mural pertenece a Eustolio, la ejecución es colectiva, personas de todas las edades y diferentes orígenes han colaborado inscribiéndose al taller de intervención mural en la frontera para la construcción de un mural que llevó poco más de 2 años en completar.

**Imagen 16:** Proceso de intervención del muro fronterizo.



Vistas del mural en proceso de creación en la nueva valla fronteriza bajo la dirección de Eustolio Pardo. **Fuente:** Fotografía propia, 23 de abril de 2023.

Los materiales utilizados son también conseguidos con recursos propios, los asistentes del taller hacen una aportación voluntaria al inicio con la que se solventan varios de los gastos que implican estos trabajos, no sólo de pintura sino también escaleras, andamios, brochas, rodillos, pinceles y equipo de protección como chalecos o conos viales, que colocan para desviar a los coches y evitar accidentes. Además, algunas personas que pasan por ahí en sus automóviles se han detenido a brindar bebidas frías y dinero a los pintores, demostrando así su apoyo a esta

peculiar iniciativa. En la imagen 16 se observa la disposición de equipo y materiales para poder pintar en este espacio tan complicado técnicamente hablando.

En lo personal yo soy alguien que de acuerdo al lugar donde estoy, es lo que voy a pintar. Pues en este caso [el muro fronterizo] tanto porque el área es compleja, decidimos diseños relativamente sencillos, como es un lugar por el que se pasa rápido usualmente. Que lo veas y lo entiendas, que no batalles (Pardo, 2023, comunicación personal).

Eustolio comenta que tiene alrededor de doce años pintando en la calle, desde pequeño le gustó el dibujo y la pintura, además de verse influenciado por muralistas y grafiteros, contando también con el apoyo de sus padres, no tanto en cuanto a educación formal en las artes sino en cuanto al material que le otorgaban para experimentar. Al inicio intervenía las calles sólo por el hecho de hacerlo, pero poco a poco fue cobrando conciencia política y decidió retomar temas que él percibía importantes. “A mí me gusta el arte de disidencia o que toma posturas políticas, que habla de temas que se tienen que hablar o que yo percibo que se tienen que hablar. Y eso me gusta pintar” (Pardo, 2023, comunicación personal).

Esta postura frente a la pintura lo diferencia de otros artistas locales, que prefieren lucrar con su trabajo sin hacer evidente un discurso político, menciona por ejemplo de otro pintor cachanilla

[...] pon tú que también es hegemónico en cuanto a que no se pregunta nada, pero sabe pintar. [...] A él le fue muy bien, digamos económicamente porque trabaja mucho para maquilas, para empresas o cosas más grandes, de recuperación patronal [...] O sea sabe dibujar él, machín. Pero, no hay una profundidad filosófica,

[...] tampoco es obligación de un pintor ser a huevo político ¿no? todos lo somos en el fondo. Pero me refiero a expresarlo, pero ya ahí cada quién (Pardo, 2023, comunicación personal).

Estas acciones y declaraciones por parte tanto de Thomas, fundador de la Casa de Artes y Oficios La Joyita, como de Eustolio, profesor de la misma, ponen en evidencia el componente político que estos artistas imprimen a sus creaciones en el espacio público, más allá de una mera expresión personal. Buscan lograr una recuperación del espacio público por y para los locales, donde los beneficiados sean los mismos habitantes de la zona, que a partir de procesos donde se ven involucrados generan un vínculo con el espacio y un sentimiento de arraigo y pertenencia.

Se trata de una expresión simbólica en el espacio público [...] es una reflexión constante del deber ser social, de los espacios y lo que la gente hace en ellos. Si el Estado y la estructura socioeconómica nos orillan cada vez más a tener menos espacio público, los ciudadanos tenemos que recuperarlo de facto. Pintar paredes es solo una manera de hacerlo (Pardo, 2020, p. 50).

La intervención pictórica en el muro fronterizo genera una nueva identidad de este espacio, ya no desde la división y la periferia, sino desde la resignificación de la frontera como punto de encuentro. Sin mencionar también los negocios que optan por utilizar murales como parte de su estrategia de mercadotecnia y adornan sus fachadas con murales decorativos.

### **3.2.1.2.3 Escuela de Comunicación Popular Grafito Activo**

Otra propuesta en la ciudad que hace uso del mural de manera distinta a la del Colectivo Tomate es la Escuela de Comunicación Popular Grafito Activo, grupo conformado por mujeres provenientes de muy diversas áreas: hay entre sus filas profesionales de la pedagogía, la psicología, la danza y la musicología por mencionar sólo algunas de las áreas del conocimiento en que se desenvuelven y que le otorgan al proyecto la riqueza multidisciplinar que le caracteriza.

La Escuela de Comunicación Popular Grafito Activo tiene sus orígenes en la ciudad de Bogotá, cuando Marghen Rodríguez en compañía de personas afines a ella crean un colectivo cuyo principal objetivo es impulsar encuentros culturales y juveniles desde lo comunicativo (Rodríguez, 2024, p. 11). Al llegar a Mexicali se da cuenta de la coincidencia con las convicciones de las Comunidades Eclesiales de Base (CEB), que son “la puesta en práctica de la Teología de la Liberación, estas comunidades, organizadas en los barrios, colonias y zonas periféricas, se sitúan en la base de la estructura eclesiástica” (Rodríguez, 2024, p. 65).

En 2021 Grafito Activo en Mexicali inicia en la Colonia Satélite, zona industrial al sur de la ciudad, donde realizan un trabajo educativo junto a la comunidad, especialmente con los jóvenes de la escuela secundaria Gustavo Vildósola Almada. Al inicio sus integrantes son Marghen Rodríguez, Valeria Carrillo, Nathalia Carrillo, Esther Tirado, Erika Marín, Daina Nápoles, Carolina Carrillo y después se incluye Raquel Chew, y Elisa Gastélum quien fue la última en integrarse al equipo. De acuerdo a Rodríguez, el plan de acción de la Escuela de Comunicación Popular Grafito Activo se divide en tres ejes: el pedagógico, cuya temática de trabajo es el

territorio; el artístico/cultural, que trabaja con la memoria colectiva; y el comunicativo, cuyo motivo es la identidad colectiva (2024, p. 80)

En la ECPGA la memoria se posiciona como un recurso fundamental para fortalecer la identidad colectiva. Para comprender la organización comunitaria en la Colonia Satélite, se llevó a cabo una aproximación dialógica inicial con las mujeres líderes pertenecientes a las Comunidades Eclesiales de Base que son habitantes de la Colonia. En esta conversación, se exploraron los hechos, coyunturas, acciones y personas clave para la construcción de la comunidad y la organización social de la colonia (Rodríguez, 2024, p. 97).

Si bien, el mural no es la principal estrategia de acción de este colectivo, han realizado un par de actividades muy significativas alrededor de esta actividad, la primera de ellas en la misma colonia Satélite, donde se encuentra una fábrica de Kenworth Mexicana, donde se manufacturan camiones. El trabajo previo a la ejecución del mural es de vital importancia, pues es a través de talleres semanales, pláticas, negociaciones y propuestas colectivas que se llega a una idea para plasmar en un muro.

Grafito Activo había estado buscando artistas locales para integrar al equipo de trabajo, y para esta primera experiencia mural, la ECPGA cuenta con el apoyo de Miranda Varo, artista cachanilla quien además de murales realiza también intervenciones en espacios públicos, tanto de pintura, mural y de caballete, como de arte objetual. Ella guio la realización del mural, que surge de un proceso de cartografía social con chicos de la secundaria. En esta cartografía colectiva se plasma lo que ya se había hablado con los jóvenes gracias al trabajo constante de

reflexión y diálogo que realizaban en los talleres semanales. Los jóvenes compartieron los conflictos que la fábrica trae consigo, como la ausencia de sus padres por las largas jornadas laborales, la explotación laboral y precariedad a la que son sometidos. Además de la contaminación, el acaparamiento de recursos, o la toma de predios entre otros, aunque también se reconocían los beneficios de la misma.

La idea de pintar el mural surge en uno de los talleres de comunicación popular con las compañeras de Grafito Activo. Ésta surge como una forma de plasmar las situaciones y problemáticas del territorio, para lo cual se sugiere tomar el muro que cerca la fábrica Kenworth mexicana. En la cartografía social se identifica que hay muchas fábricas en la zona suroriental de la ciudad que traen consigo mucha contaminación.

Varo estuvo presente en varios de los talleres de trabajo con los jóvenes, impartiendo incluso un taller de *stencil*, donde las ideas planteadas en la cartografía se sintetizaron visualmente en planetas que reflejan las problemáticas, vinculándose con el nombre de la colonia, Satélite. De esta manera el boceto fue consensuado con los jóvenes, además de lo estrictamente provocado por la fábrica, los menores decidieron agregar otros “planetas” como el cuidado de los animales y la comunidad LGBTI+ entre otros.

La noche previa a la verbena donde habría de pintarse el mural, el equipo de Grafito Activo estuvo trazando el boceto con ayuda de un proyector en el muro de la Kenworth, pero por la mañana se presentaron guardias de la fábrica a increparles por no tener permiso para llevar a cabo tal intervención y después llegó la policía. Si bien, había un documento de solicitud de permiso entregado a la fábrica, no

habían recibido respuesta, aunque esta acción había sido meramente protocolar pues parte del mensaje era también que ese muro habría de tomarse sin permiso. Mientras en la verbena se presentaba música y actividades diversas, uno de los habitantes de la colonia, ex alumno de la secundaria y trabajador de la Kenworth donó unos paneles que sirvieron de lienzo para poder pintar el mural en ese soporte móvil sin que los menores que asistieron tuvieran problemas, sin embargo, mientras no les veían, los jóvenes decidieron pintar por su cuenta pequeños detalles en el muro, aunque no se correspondían con el boceto, este acto de rebeldía y toma del muro también fue importante para el proceso.

**Imagen 17:** Proceso de pintado sobre panel en la colonia Satélite.



Intervención pictórica colectiva sobre panel, detrás de la fábrica Kenworth Mexicana. **Fuente:** Imagen tomada de la Página de Facebook de Grafito Activo, publicada el 30 de mayo de 2022.

En la imagen 17 se observa el momento en que se sobre el panel recargado en uno de los muros de la fábrica, se alcanzan a ver también algunos trazos sobre el muro del boceto realizado la noche anterior. Alrededor de las 6 de la tarde asistió, por invitación de Esther, Bichu, grafitera originaria del Centro, California, ahora residiendo en Mexicali, que hace alrededor de 5 años interviene los muros de la ciudad principalmente con su *tag* y sus personajes que consiste en un alien verde con gorra. Bichu refiere que no estaba muy enterada de la actividad, pero asistió para ver en qué podía apoyar.

Aunque no se tenía permiso para realizar la intervención, debido a su *background* grafitero, Bichu decidió pintar la pared de todos modos, para entonces los menores ya se habían retirado a sus casas y las chicas del equipo de Grafito Activo habían pasado ya algunas horas debatiendo si pintar o no el muro, por las atribuciones negativas que esto podría cargarle a la ECPGA a los ojos de la comunidad.

Finalmente se deciden a intervenir considerando que la seguridad de los jóvenes ya no corría riesgos y así es como además del panel, se rellenaron las letras trazadas la noche anterior en el muro: “La lucha prende luces ahí donde manda la oscuridad”. Parte del material utilizado fueron latas de aerosol proporcionadas a Bichu por Gilberto Reyes, historiador chicano que gusta de apoyar a los artistas transfronterizos. Aunque no se pudo concluir el mural, pues no se agregaron todos los planetas que se tenían contemplados, a la fecha dicha intervención permanece, y el panel que sí se concluyó ha sido utilizado en otros eventos como el Festival por la defensa del agua que organizaron en la colonia Compuertas posteriormente.

Otros grafiteros han rayado la Kenworth, y personal de la fábrica se ha encargado de cubrirlo para preservar la integridad del muro, sin embargo, la pinta hecha ese día no ha sido cubierta o borrada, lo que representa una victoria sobre la toma de territorio desde la pintura para la comunidad de la colonia Satélite, de acuerdo con las integrantes de la ECPGA, esta intervención ha permanecido porque los de la fábrica saben que están siendo vigilados.

El recurso para llevar a cabo las actividades de ese día vino de un estímulo de la UABC, mediante la convocatoria de apoyo a la creación de proyectos artísticos y de divulgación de la ciencia PULSAR; la donación de dinero y en especie de

personas afines al proyecto de Grafito Activo y, además, gestionaron con la diputada de Baja California, Liliana Michel Sánchez Allende pintura, brochas, sillas, mesas y carpas, de un recurso que ya se tenía designado para ese tipo de actividades. Esta diputada ya era conocida por Natalia Carrillo de la lucha conjunta por el transporte público y de acuerdo con Rodríguez, la funcionaria no hizo uso del evento para promoción partidista, ya que ni siquiera estuvo presente en la jornada, sino que convino en brindar el apoyo por una cuestión solidaria (comunicación personal, 2024).

De acuerdo con Erika Marín, este evento emblemático provocó en los jóvenes mucha emoción por intervenir, hacerse ver, y no sólo los adolescentes sino también infancias que ahí se encontraban con los padres. Fue un evento verdaderamente comunitario donde incluso el director de la secundaria estaba presente animando las actividades, a pesar de la ausencia de permiso para la intervención mural (2024, comunicación personal).

Según Rodríguez, estas acciones despertaron la solidaridad comunitaria que ya venía desde las CEBs, de las líderes comunitarias que abanderan y protagonizan el proceso y la intervención mural, generando una coordinada política, apropiación del territorio desde las formas culturales. Para ella, la toma de la Kenworth es un acto político y contestatario (2024, comunicación personal).

**Imagen 18:** Pintura finalizada en el muro de la Kenworth Mexicana.



**Fuente:** Imagen tomada de la página de *Face Book* de Grefito Activo, publicada el 30 de mayo de 2022.

El sitio en el que deciden intervenir es fundamental para entender el sentido de un mural, no es un lugar elegido al azar, sino que éste complementa el sentido de la pintura, de manera similar a lo que ocurre con la propuesta mural de la joyita en el muro fronterizo. En una intervención llevada a cabo en enero de 2023, cuyo tema es la defensa del agua, se eligió como sitio para la intervención la colonia Compuertas.

Ubicada al nororiente de Mexicali, esta comunidad pionera que se fundó en 1901, a partir de la construcción de un canal de iniciativa estadounidense que tenía como finalidad irrigar lo que hoy es el Valle Imperial en Estados Unidos, con agua proveniente del río Colorado (Martínez, 2023). Dicho canal pasaba por tierras

mexicanas, y funcionaba para alimentar ambos lados de la frontera por medio de una serie de compuertas, siendo la compuerta Sharp la principal y alrededor de la cual se fundó un poblado cuya vida giraba en torno al agua. Debido a la construcción de otro canal que surtía al lado estadounidense sin pasar por territorio mexicano, y la modernización de los sistemas de riego la compuerta dejó de utilizarse en la década de 1970, por lo que poco a poco fue cayendo en el olvido. En la siguiente década se intentó eliminarla por completo, se destruyeron los canales e incluso se planeó dinamitarla, pero los habitantes la defendieron y por ello aún existen sus vestigios, aunque ya no hay rastro del agua que alguna vez fue el corazón de esa comunidad.

Tal es el peso del lugar en que Grafito Activo en conjunto con las Comunidades Eclesiales de Base llevaron a cabo diversas actividades como presentaciones de danza, música además de una olla colectiva mientras se llevaba a cabo la instalación de los mosaicos previamente realizados en una composición que incluía una memoria histórica de las luchas por el agua.

**Imagen 19:** Niños ayudando en la pintura del mural en la colonia Compuertas.



Luego de realizar un esbozo de las partes generales del mural, todos los asistentes pudieron participar en la ejecución del mismo, muchos de los cuales eran niños. **Fuente:** Fotografía propia, 21 de enero 2023.

La ejecución de la pintura mural se desarrolló como parte del llamado Festival por la defensa del agua. A la par de la pinta se realizaron otras actividades que incluyeron una olla comunitaria de pozole, música en vivo por un famoso personaje local, Angelo, “el trovador de la línea”, declamación de poesía a cargo de Daína Nápoles, danza por Carolina Carrillo y Jazmín Hernández, además de crónicas compartidas por locales como Melesio Figueroa, miembro de las CEBs y que ha estado presente en la lucha del agua toda la vida. Además de música llevada por “California en llamas”, DJ Cuerpi y DJ Paxon.

De la misma manera que en el mural anterior, las actividades previas al festival fueron fundamentales, el mural se planeó como un obsequio de la colonia Satélite a la Compuertas en apoyo al proyecto del Museo Comunitario del Agua que tiene la última colonia. El nodo de contacto fueron las Comunidades Eclesiales de Base, a quienes se acercó el equipo de Grafito Activo para colaborar con acciones de limpieza y recuperación del espacio que se realizaban en la compuerta, previo a esta actividad, Proyecto Calle 13 ya había realizado un mural en este lugar, donde se había plasmado una imagen que hacía referencia a la lucha por la defensa del agua.

Erika Marín comenta que el proceso de este segundo mural se fue complicando poco a poco. Desde hacía tiempo querían realizar un mural de mosaico y para ello habían estado buscando alianzas con grupos de mosaiqueros locales, siendo Boquilla Negra uno de ellos, pero luego de unas pocas sesiones se decidió no continuar con ese contacto debido a diferencias sustanciales de posicionamientos y filosofías (2024, comunicación personal).

Así es como llegan a Gabino Alonso Palacios, que es quien finalmente imparte el taller de mosaico en la secundaria Gustavo Vildósola en la Satélite, donde los jóvenes elaboran detalles que habrían de incluirse en el mural como plantas de algodón. El boceto de este segundo encuentro surge de preguntas sobre la memoria del agua que se realizan en una de las actividades de limpieza de la compuerta Sharp organizadas por las CEBs, un primer esbozo es traducido por Natalia Carrillo en una cartulina a partir de estas ideas y es después condensado en el boceto final por Elisa Gastelum, artista cachanilla que procuró respetar todos los elementos que

se incluían en la cartulina inicial, agregando además el muro fronterizo y la presa que consideró importante que aparecieran.

**Imagen 20:** Boceto del mural a realizarse en la colonia Compuertas.



Detalle del boceto desarrollado por Elisa Gastelum para el mural a plasmarse por la defensa del agua. **Fuente:** Imagen proporcionada por la autora el 3 de julio de 2024.

La idea plasmada en el boceto que se observa en la imagen 20 es el de una manifestación de personas que defienden el agua, estas personas a la vez son un río, por ello las coloraciones azuladas de su piel. Llevan pancartas con textos que serían elegidos de manera colectiva posteriormente, ya que eran muchas las frases

que se querían transmitir. A los lados se observa el característico algodón de la región, y al fondo, la presa y el muro. Un grupo de niños y adolescentes fueron transportados desde la colonia Satélite para participar en la pintura mural y poder colocar los ejercicios de mosaico que habían realizado durante los talleres previos, bajo la guía de Alonso, quien también acompañó y guio la colocación de los mosaicos en la compuerta.

**Imagen 21:** Detalles de los mosaicos que se integraron a la composición del mural.



Algunos de los trabajos realizados por los menores de la colonia Satélite durante los talleres previos al evento en la colonia Compuertas que representan plantas de algodón. **Fuente:** Fotografía propia, 21 de enero de 2023.

Además de los múltiples diseños de algodones que se elaboraron durante los talleres impartidos por Alonso en la colonia Satélite, de los que se puede observar el detalle de dos de ellos en la imagen 21, se realizó un mosaico que representaba a la abuela grillo, personaje basado en la historia de una guardiana del agua que por medio del canto llamaba las lluvias por donde iba pasando.

La realización de este mural se desarrolló en un ambiente festivo y de lazos comunitarios, sin embargo, debido al poco tiempo, el mismo no pudo ser completado ese día, y cuando se buscó concluirlo, se encontraron con negativas por parte del comité de vecinos, debido a una falta de comunicación entre ellos, las CEBs y La Escuela de Comunicación Popular Grafito Activo, sumando a la ecuación que, de acuerdo a Esther Tirado, la Sociedad Histórica que había donado dinero para el material, no estuvo conforme con la nueva propuesta, pues deseaban que se plasmara algo más tradicional, tanto en estilo como en contenido, algo similar al mural que anteriormente habitaba ese espacio (2024, comunicación personal).

Un punto más en contra de la conclusión de este proyecto fue que debido al tamaño del muro, el boceto planteado no cubría la totalidad del mismo, por lo que algunas personas de la comunidad comenzaron a intervenir con motivos que no estaban relacionados con el boceto o con el lugar. Al respecto Elisa comentó que aunque ella estaba “dirigiendo” la actividad, no iba a prohibir a las personas plasmar lo que desearan, aunque hubiera deseado que pintaran algo más acorde al tema. “El mural no es una pieza de un artista, es el producto de la comunidad” (Gastelum, 2024, comunicación personal).

Después de eso ya no hubo seguimiento del proyecto, por lo que el mural quedó incompleto. Y las chicas no han corroborado si efectivamente el mural se

borró o sólo quedó a medias. Valeria Carrillo considera que el caos de esta pinta fue algo positivo por la diversidad de actores que se vieron involucrados tomando el espacio, aunque admite que, a pesar de los esfuerzos por involucrar a la población, faltó diálogo y socialización del mural (2024, comunicación personal).

Esta experiencia ejemplifica las tensiones que se viven en el espacio público, mientras se realice una actividad de preservación y mantenimiento como las que llevaban a cabo las mujeres de las CEB los vecinos no se involucran. Pero una vez que se ve modificado un espacio sin haber sido consultados, los locales lo consideran una transgresión y se generan reclamos por ese espacio.

### **3.2.2 Pintura mural en Bogotá, la regulación del arte urbano**

De manera similar, pero a escala muy superior, en Colombia, en la ciudad de Bogotá la pintura mural en espacio público es el medio por el cual se genera una narrativa de la ciudad con una identidad nueva, que da la bienvenida a artistas urbanos, grafiteros y muralistas, y que en un primer vistazo se ofrece como escaparate visual de grandes propuestas artísticas. Pero, de la misma forma que en Mexicali, en las intenciones de esta pintura en el espacio público pueden rastrearse los orígenes de los recursos que se utilizan para tal creación.

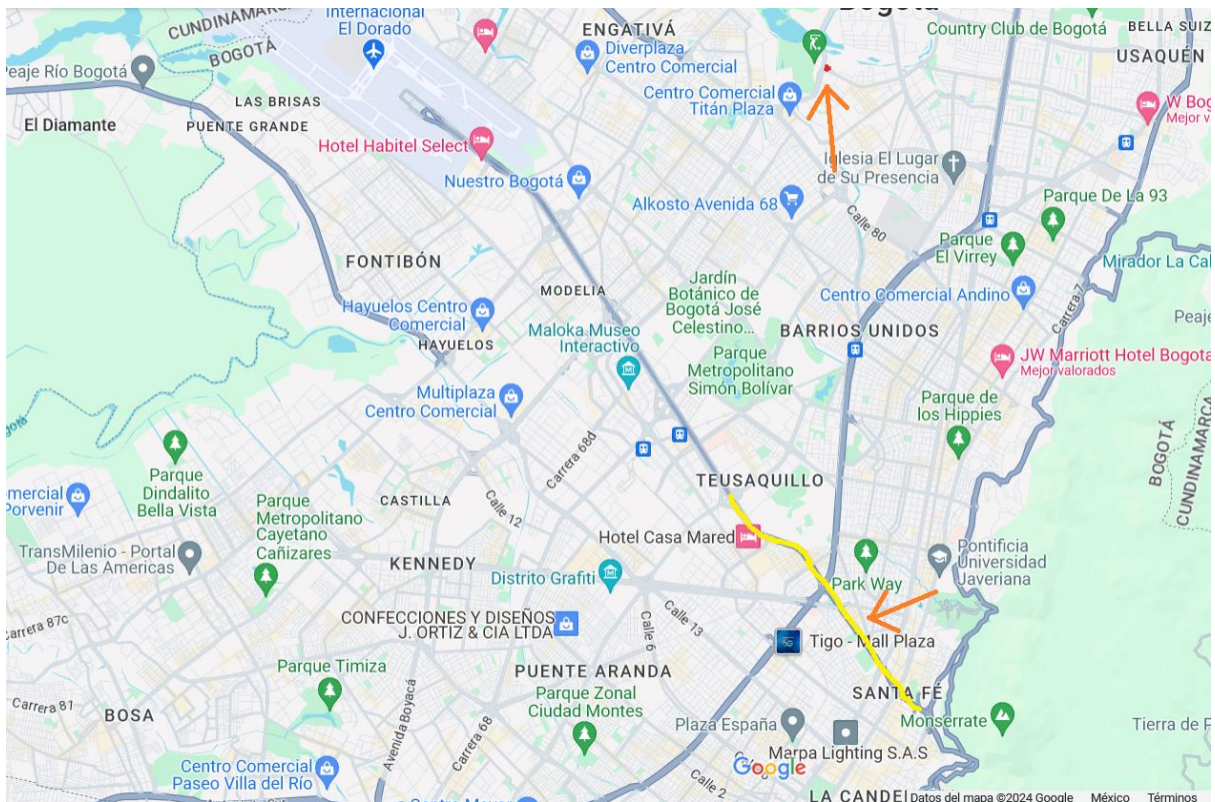
Como se explicó en el capítulo primero, el asesinato a manos de la policía del menor Diego Felipe Becerra “Trípido” detonó una importante transformación en la forma de proyectar la ciudad de Bogotá desde la decoración de grandes muros por medio de la pintura. Sin importar qué trayecto se haga dentro de Bogotá, hacia uno y otro lado de avenidas y calles principales se pueden ver murales

impresionantes de variados estilos, siempre de gran tamaño, edificios y locales se visten de creativos diseños que saturan a la vista.

Las pinturas más monumentales son sin duda creadas en el marco de los lineamientos de la Alcaldía mayor de Bogotá, que ordena y regula las expresiones pictóricas y los espacios permitidos para el ejercicio del grafiti. Uno de los instrumentos más importante que el Instituto Distrital de las Artes utiliza para gestionar los espacios es el Museo Abierto de Bogotá (MAB), cuyo análisis se desarrollará más adelante en este documento, y aunque el MAB sea probablemente la iniciativa más importante generada desde la alcaldía, hay otras propuestas que surgen desde otras instituciones como la Galería Santa Fe, o de forma más autogestiva, desde las Mesas Locales de Grafiti, que fungen como un nexo entre las personas interesadas en intervenir los muros y los organismos encargados de gestionar dicho espacio.

### 3.2.2.1 El decreto 075 y las mesas locales de grafiti

Mapa 5: Bogotá.



Este mapa de Bogotá muestra con un punto rojo el área donde fue asesinado Diego Felipe Becerra “Trípido”, mientras que la línea amarilla corresponde a el tramo de la Avenida Calle 26, “El Dorado” que fue intervenida durante la primera y tercera maratones de arte urbano y grafiti, organizadas por el Museo Abierto de Bogotá a mediados del 2023. **Fuente:** Captura de *Google Maps*.

A raíz de lo sucedido con Trípido y la manipulación de información y evidencias por parte del cuerpo policial involucrado, es que se crea el decreto 075 en 2013, con una reforma en 2015 “por el cual se promueve la práctica artística y responsable del grafiti en la ciudad y se dictan otras disposiciones” (Alcaldía Mayor de Bogotá, 2015, p. 1), y que se encarga de la reglamentación del grafiti, estipulando los lugares autorizados y no autorizados, las facultades para prohibir o permitir

espacios para el ejercicio del grafiti, las sanciones para quienes incumplen dichos lineamientos entre otras reglamentaciones. De acuerdo con Stinkfish, grafitero de origen mexicano criado en Colombia, con 20 años de trayectoria realizando grafiti en Colombia y el mundo: “Este asesinato, más allá del inmenso despliegue mediático que produjo y los procesos y condenas que recayeron sobre los policías implicados, finalmente permitió construir un escenario ideal para tratar ‘el problema del grafiti’ en Bogotá y darle una ‘solución” (Stinkfish, 2015, p. 12).

Para el grafitero dichas normativas, que aprovecharon el lío mediático y el descontento social que éste trajo, abrieron la puerta para el ordenamiento del espacio público; construyendo un discurso que, con la promesa de seguridad de los creadores, enmascara intereses de ordenamiento y control del espacio público:

Lo que no se cuenta es que el grafiti ya en ese momento había llegado a un punto donde sí era interesante y conflictivo para muchos actores, por la cantidad de gente pintando, por lo que estaba pasando, por lo que mueve el grafiti ya cuando llega a esa escala (...), entonces el decreto nos lo cuentan muy desde ‘uy la policía mató y ayudamos ahora a los grafiteros’ pero no nos lo cuentan desde ‘necesitamos organizarlo para nosotros y regularlo para nosotros’; entonces a partir de ese decreto se empiezan a crear unas mesas, lo que ellos llamaron mesas locales de grafiti, primero una gran mesa de grafiti y después mesas locales” (Stinkfish, 2023, comunicación personal).

Esta “mesa distrital” y las “mesas locales de grafiti” referidas por el entrevistado, son las que hacen operativo el decreto. A la fecha existen veinte mesas; diecinueve que corresponden a alguna de las localidades y una que es solo

de mujeres, la única localidad que no cuenta con una a la fecha es Sumapaz. Cada una de éstas elige un representante, quien funge como vocero de los artistas ante el 'comité de práctica responsable del grafiti', dicho modelo de trabajo ha ido cambiando con el tiempo y ahora no solo es un espacio especializado en esta expresión urbana, sino una mesa de trabajo de una subdivisión de arte en espacio público (Wapz, 2024, comunicación personal).

Wapz, grafitero bogotano que fue representante distrital de una de estas mesas entre 2018 hasta 2023, quien ahora trabaja solo con la mesa local de la localidad de Chapinero, menciona que por medio de las mesas locales, que son “espacios autónomos de participación y gestión en torno a la práctica de grafiti, muralismo y similares, desde ahí hay algunos diálogos y articulaciones con entidades distritales como alcaldías o casas de juventud” (Wapz, 2024, comunicación personal) cuenta también que los integrantes de las mesas, contrario a la creencia popular, no reciben remuneración alguna por la gestión y el trabajo de vinculación que realizan entre los artistas locales y la institución (Wapz, 2024, comunicación personal).

### **3.2.2.2 Museo Abierto de Bogotá, institucionalización y resistencias**

El Museo Abierto de Bogotá se ha consolidado en los pocos años que lleva de existencia, en la más grande apuesta desde la institución para el ordenamiento del ejercicio pictórico en el espacio público de la ciudad. La legitimidad que le otorga su lugar hegemónico entre las demás propuestas de pintura en la urbe es tangible en la cantidad de espacios y recursos que se destinan desde la alcaldía. El papel del MAB es cuestionado sobre todo por aquellos que ejercen el grafiti y que se han

involucrados en las diversas actividades que desarrolla esta iniciativa porque es el campo de acción que les permite alguna posibilidad de maniobra en una ciudad en que esta actividad está regulada por normativas cuya ambigua redacción permiten interpretaciones a modo donde los más beneficiados son aquellos que manejan los recursos otorgados, o así es percibido por diversos actores

Wapz por ejemplo destaca la corrupción que percibe al interior de las convocatorias, asegurando que “el MAB e IDARTES (Instituto Distrital de las Artes) y la secretaría de cultura son un foco de corrupción” (2024, comunicación personal). Si bien, el IDARTES cuenta en su sitio web una página dedicada a la transparencia<sup>79</sup> de los recursos con los que cuenta, en ella se pueden consultar los Planes de Adquisiciones Anuales donde, por ejemplo, en el mes de agosto de 2023 se menciona al MAB 156 veces en el documento, bajo las descripciones de: fotógrafo, laboratoristas, comunicador o periodista, servicios profesionales estratégica pedagógica, apoyo a la gestión planes de manejo, apoyo a la gestión convocatorias, apoyo a la gestión administrativo, productor de campo, servicios apoyo a la gestión estratégica pedagógica, coordinación artística, apoyo a la gestión planes de manejo, apoyo en el seguimiento a proyectos, apoyo a la gestión en el diseño de piezas, producción intervenciones artísticas, apoyo a la gestión estrategia de comunicaciones corredores MAB o Servicio profesional planes de manejo entre otros rubros. Con presupuestos que van desde los \$11 504 680 COP<sup>80</sup> hasta los \$676 100 385 COP<sup>81</sup> (Plan anual de adquisiciones, 2023).

---

<sup>79</sup> <https://n.idartes.gov.co/es/transparencia/contratacion/plan-anual-de-adquisiciones>

<sup>80</sup> \$51 243.80 MXN al tipo de cambio del 05 de junio de 2024.

<sup>81</sup> \$3 011 465.88 MXN al tipo de cambio del 05 de junio de 2024.

Al momento de intentar acceder a la información correspondiente a la “publicación de la ejecución de contratos” para cubrir estos rubros en el mismo periodo no se encuentran los archivos. Pues están actualizados hasta mayo de 2023, mientras que la búsqueda de la “Información contractual” envía al usuario a otro sitio en línea y la búsqueda resulta mucho más compleja y poco intuitiva. Si bien esto no permite afirmar o negar las aseveraciones hechas por Wasp respecto al tema de la corrupción en el ejercicio del presupuesto del MAB, sí brinda un atisbo a la opacidad de dicho procedimiento. Este grafitero también menciona que estas estrategias de gestión llevan a la precarización del trabajo de los creadores y la adjudicación de méritos de los grafiteros por parte de las instituciones. Esta opinión se complementa con la de Stinkfish:

[...] se volvió un negocio muy grande, por la cantidad de plata que se invierte en pintura, entonces también está la gente que vende la pintura que juega ahí un papel, ya no es solo una cuestión política sino también de plata”, y “se gastan miles de millones en pintura para poner bonita la ciudad (Stinkfish, 2023, comunicación personal).

La gestión de los espacios es encabezada por el Instituto Distrital de las Artes (IDARTES), quien otorga estímulos económicos para realizar intervenciones urbanas. Aunque no todas son pintura, pues también encontramos propuestas de jardines urbanos o performance, la mayoría sí lo son.

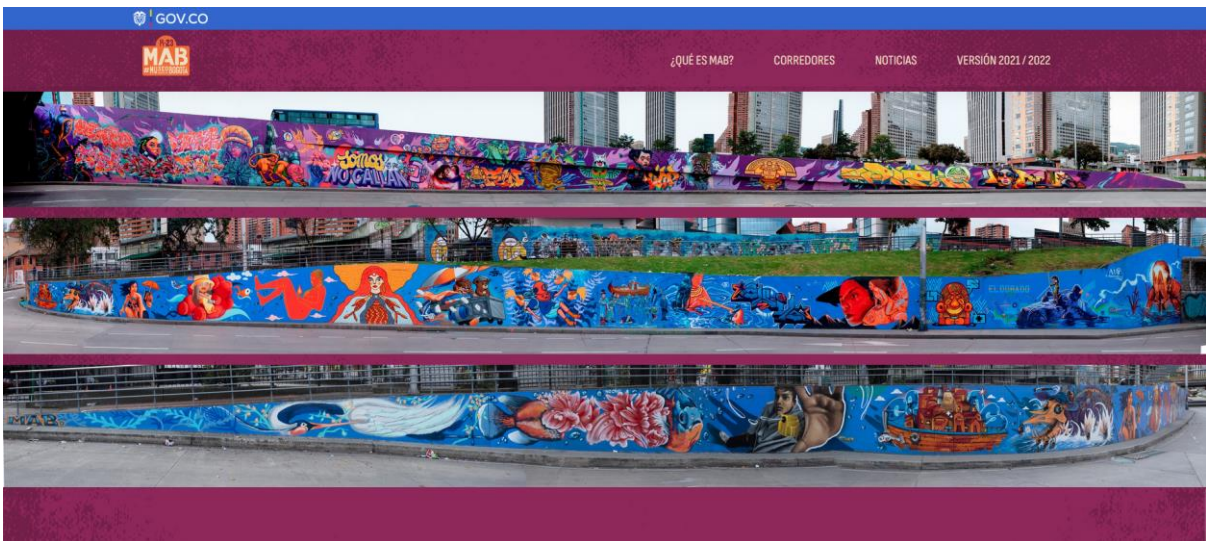
En dicho decreto, se define al grafiti como:

Toda forma de expresión artística y cultural temporal urbana, entre las que se encuentran las inscripciones, dibujos, manchas, ilustraciones, rayados o técnicas

similares que se realicen en el espacio público de la ciudad, siempre que no contenga mensajes comerciales, ni alusión alguna a marca, logo, producto o servicio (Alcaldía Mayor de Bogotá, 2015, p. 7).

Dentro de su ambigüedad, esta definición permite interpretaciones a modo según lo que las autoridades requieran. Más allá de cuestionar la validez de dicha definición, este documento se enfoca en analizar las dinámicas que surgen a partir de dicha normativa.

**Imagen 22:** Panorámica de algunos de los murales realizados como parte de las actividades del MAB.



Presentación en el sitio web de IDARTES de los resultados de la primera maratón, realizada del 9 al 12 de junio de 2023 en la Calle 26 “El Dorado”. **Fuente:** captura de pantalla del sitio oficial de IDARTES<sup>82</sup>.

<sup>82</sup> Obtenido de <https://idartesencasa.gov.co/artes-plasticas-y-visuales/museo-abierto-de-bogota/2023/calle-26/punto2>

El Instituto Distrital de las Artes es la instancia gubernamental de la que depende el MAB, y junto con otras dependencias<sup>83</sup>, establece la organización y la gestión de la pintura en el espacio público, controlando algunos procesos artísticos. Esta instancia ha transformado la forma en que se usa el espacio público para el grafiti y el arte urbano, lo que ha llevado a un sector de la ciudadanía, y en especial a los grafiteros a cuestionar las acciones institucionales que pretenden controlar la pintura en el espacio público a partir de estas mesas locales y la distrital.

La estrategia es clara, si no se puede arrancar de tajo, se apropia, se expropia, se le abren espacios, oportunidades, se ofrece dinero en forma de convocatorias, se define, encasilla y condiciona para convertirse en un producto más para ofrecer de esta hermosa ciudad llena de jóvenes emprendedores, proactivos y creativos, que hacen murales en zonas donde se les permite hacerlo, acogidos a temáticas políticamente correctas, decorando las calles, llenando de color los muros grises (Stinkfish, 2015, p. 11).

Particularmente dentro del MAB, hay varios grafiteros que forman parte de la organización de los proyectos de intervención, quienes trabajan como coordinadores de los mismos y en las dinámicas de entrega de murales a la ciudadanía entre otras actividades, y no dudan en manifestar su suspicacia ante la regulación del grafiti en el espacio público que la alcaldía de Bogotá pretende por medio de esta y otras iniciativas. Este fenómeno está lleno de matices, pues varios grafiteros han decidido unirse a las mesas locales de grafiti y servir como puente

---

<sup>83</sup> Entre los que se encuentran explícitamente citados en el decreto, están la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte, las Alcaldías Locales, la Secretaría Distrital de Ambiente.

para vincularse con las personas interesadas en realizar proyectos de intervención pictórica en el espacio público.

Según mi percepción, los motivos principales para concursar en las convocatorias del MAB y otras similares de IDARTES incluyen una mayor seguridad al pintar en ciertos espacios, como los bajo puentes, la remuneración económica y la visibilidad de su trabajo, independientemente de si se trata de muralistas, grafiteros u otros interesados en proponer intervenciones en la ciudad. Tales normas van despojando de su autonomía política al grafiti, que “es una manera de sublevarse frente a las formas comunes de entender la vida, la sociedad, la calle, pero no esa rebeldía que se vende, que es aceptada, comercializada e institucionalizada, subvalorada, disfrazada de adolescente y juvenil” (Stinkfish, 2015, p.7), por lo que la regulación de este acto choca de frente contra sus cualidades inherentes.

De manera inmediata, se observa un cambio drástico en la manera en que se percibe la ciudad, el decreto 075 y las mesas locales de grafiti han brindado a Bogotá de una nueva identidad como referente del arte urbano a nivel internacional. Sin embargo, los problemas que subyacen en la sociedad no son resueltos, la inseguridad, la violencia y la indigencia siguen existiendo muy a pesar de los parches de color que atestan la ciudad.

Stinkfish, observa con recelo la regulación del grafiti por parte de las autoridades, argumentando que las Mesas locales de Grafiti que se encargan de gestionar las intervenciones en espacios públicos de Bogotá son “una cruzada de control, estandarización que anula la potencia del grafiti” (Stinkfish, 2023,

comunicación personal), y “si todo es lo mismo, se destruye, no se construye” (Stinkfish, 2023, comunicación personal).

Según él, debido a estas prácticas (refiriéndose al grafiti), “muchas veces se le exigen cosas a algo que está pensado para que no se le exija nada” (Stinkfish, 2023, comunicación personal), pues para él, esta práctica debe ser divertida, y es siempre política, independientemente de si lo plasmado es entendido o no, si se trata sólo de un tag, una bomba, un *sticker* con tu nombre o lo que sea; al estar en el espacio público se puede compartir con cualquier persona, sin filtros de clase social, pues es en la calle donde se puede romper todo eso (Stinkfish, 2023, comunicación personal).

Una de las estrategias del MAB para vincularse con la población es el “componente pedagógico”, que se conforma por personas que no se encargan de las intervenciones como tal, sino de actividades complementarias dirigidas al público en general, con la finalidad de involucrarles en los procesos de intervención durante la realización de las intervenciones. El componente pedagógico tiene, por ejemplo, stands colocados en puntos aledaños a los sitios en que los ejecutantes se encuentran realizando las pintas, donde enseñan a la población distintas técnicas de creación de imagen como el uso de la pintura en aerosol, o la estampa, al tiempo que explican parte del lenguaje del grafiti para acercar las prácticas a la población.

**Imagen 23:** Materiales didácticos del MAB



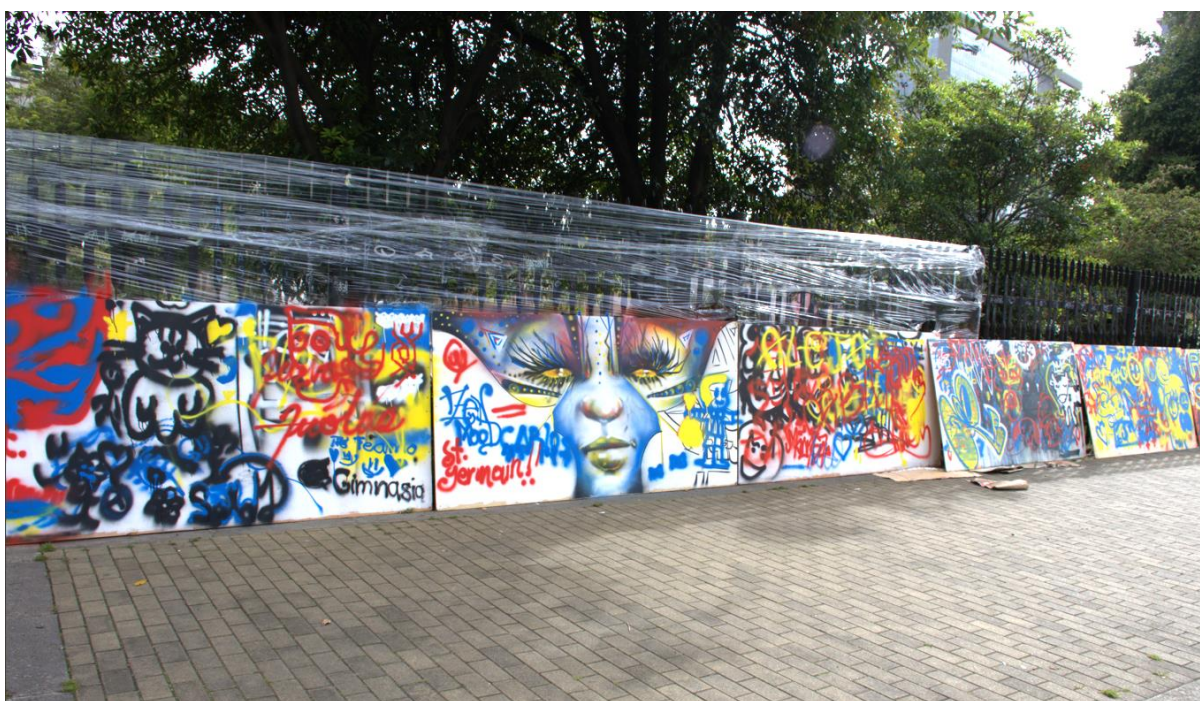
El Museo Abierto de Bogotá distribuye material interactivo gratuito durante las actividades de entrega de murales a la población. **Fuente:** Fotografía propia, 1 de julio de 2024.

En la imagen 23 se observa el anverso y reverso de algunos de los materiales didácticos que otorga el MAB en sus actividades de difusión: posters, postales, cartillas informativas e imanes son repartidos entre los asistentes a los eventos que se organizan con el público interesado en conocer más sobre los murales que van apareciendo en diferentes puntos de la ciudad. En dicha imagen se ven los mapas de 3 puntos diferentes donde se han llevado a cabo intervenciones realizadas en el marco del MAB.

Destaca que apenas 14 de los 262 participantes que se listan en los posters/mapas utilizan su nombre oficial, mientras que el resto usa un pseudónimo,

lo que me hace pensar que se mueven más en el ámbito del grafiti que de las artes plásticas o la pintura académica. Sin que esto desestime el trabajo realizado por uno u otro, sí genera un punto de reflexión sobre a quién están dirigidas estas convocatorias y recuerda a lo dicho por Stinkfish sobre que estas iniciativas tienen la finalidad de ordenar el grafiti para beneficio del estado.

**Imagen 24:** Espacio didáctico del equipo pedagógico del MAB



Demostración del uso de aerosol como estrategia didáctica en la tercera maratón del MAB en la Av. Calle 26 “El Dorado”. **Fuente:** Fotografía propia, 7 de agosto de 2023.

Del 5 al 7 de agosto de 2023 se llevó a cabo la “Tercera Maratón de Arte urbano y Grafiti” en la ciudad de Bogotá, donde 269 artistas y colectivos intervinieron un total de 5.853 metros cuadrados en la avenida calle 26, “El dorado”, una vialidad importante que atraviesa la ciudad de oriente a poniente. Esta avenida es importante

ya que forma parte de las rutas en las que suele manifestarse la población civil cuando la situación lo ha demandado y por lo cual, los muros que conforman esta zona suelen ser intervenidos con consignas contra la policía, el gobierno, la violencia machista entre otros.

Como muestra la imagen 24, durante la segunda maratón de arte urbano, el equipo del componente pedagógico animó a los viandantes a utilizar el aerosol en un espacio controlado. En estos paneles, uno de los grafiteros hizo una demostración y los asistentes pudieron experimentar ellos mismos con las pinturas brindadas. Se observan los paneles que se designaron para que el público pudiese experimentar con las latas de aerosol que les proporcionaron y conocer un poco sobre el argot del grafiti, guiados por los encargados del componente pedagógico del MAB, quienes contaban con un pequeño stand en la calle 26 con carrera 3, al inicio del recorrido de la maratón, donde además de esta actividad se montó un improvisado taller de estampa<sup>84</sup> para enseñar una forma de realizar reproducción de imágenes mediante técnicas tradicionales propias de las artes.

Apoyados en la coordinación pedagógica del MAB, buscamos propiciar interacciones ciudadanas y espacios de formación entre artistas, habitantes y usuarios de los sectores de intervención, con miras a fortalecer las relaciones sociales entre los miembros de la comunidad, suscitar la participación en actividades culturales que promuevan el afecto y el cuidado entre personas y entre éstas y sus

---

<sup>84</sup> La estampa es una forma de reproducción de imagen que consiste en trabajar una placa o matriz rígida o semirrígida, que se trabaja mediante distintas técnicas, según el material de la misma, para tener una imagen invertida o en espejo de lo que se quiere imprimir, posteriormente se entinta e imprime sobre papel, tela u otras superficies, pudiendo obtener una gran cantidad de copias según el tipo de matriz.

entornos, y fomentar la apropiación social y ciudadana del arte en el espacio público<sup>85</sup> (Museo Nacional de Colombia, 2023, párr. 1).

La designación de los paneles en un espacio y lugar definido sigue la lógica de la delimitación del grafiti, las rejas en las que se recargan sendos paneles están protegidas por plástico para que la pintura no las dañe. Esta lógica de ordenamiento contradice lo que {-} y Stinkfish manifiestan: “El grafiti destruye el ideal de ciudades en bonitos colores planos, destruye fachadas, paredes, portones, ventanas, salpica, chorrea, invade la propiedad privada y la supuesta propiedad pública, que se supone de todos, pero en realidad es de unos pocos” (2015, p. 8).

Los empleados del componente pedagógico son también los encargados de hacer los recorridos guiados durante las actividades de “entrega de murales a la comunidad”, donde además de transitar la ciudad en alguno de los circuitos de murales realizados y buscar un diálogo con los asistentes, realizan actividades pedagógicas como realización de *stencils*<sup>86</sup>, *paste ups*, dibujos, *collages* entre otras con la finalidad de involucrar al público en procesos creativos y generar un vínculo más cercano entre los murales y la gente.

Hay perspectivas muy distintas entre quienes colaboran con el MAB, pues mientras los grafiteros lo ven con desconfianza, los agentes del componente pedagógico tienen una visión más bien positiva de las intervenciones realizadas, lo que evidencia las tensiones hacia adentro de la organización. Según su propia

---

<sup>85</sup> Información obtenida el 20 de mayo de 2024

<https://museonacional.gov.co/Lists/Eventos%20Museo/DetalleEvento.aspx?ID=4901>.

<sup>86</sup> Técnica de creación de imagen que utiliza una plantilla con un diseño en alto contraste recortado que permite, por medio del aerosol, el estarcido o una esponja o trapo con pintura, plasmar una imagen en una o varias superficies.

publicidad, el MAB lleva a cabo esfuerzos por brindar igualdad de oportunidades a los agentes ejecutantes de las pinturas, lo que no siempre logra, Wapz afirma que las zonas céntricas de la ciudad están ocupadas por “artistas de la rosca<sup>87</sup> y a las mesas las relegan a las periferias” (Wapz, 2024, comunicación personal). Además, algunos artistas de la escena grafiti han llegado a mencionar que hay gente que se aprovecha y mete más de un proyecto, inscribiendo a familiares o amigos, acaparando el recurso económico brindado:

El MAB 2023, un derroche de improvisación, donde no hubo un trabajo serio curatorial, donde fue tan absurda la cantidad de intervenciones que no había filtro. Podíamos encontrar personas que habían hecho un par de cosas en su vida y que frente a un muro no tuvieron como resolverlo, el hacer por hacer. Por otra parte, ver y escuchar de “Artistas” que se presentaron 2/3/4 veces o más, solo para acaparar recursos, donde se escuchaba de manera descarada como se presentaron con otros nombres, o con la identidad de sus compañeros o familiares para ser aceptadxs, o en el caso más descarado de cómo algunxs se presentaron y ni siquiera intervinieron los espacios, sino terminaron tercerizando, pagando 200k o 300k<sup>88</sup> a otras personas que querían pintar y terminaron haciéndolo, pero a nombre de otros. La disputa dejó de estar en la calle por los muros, ahora está también en las instituciones [...] porque el grafitero termina siendo el personaje más fácil de instrumentalizar a la hora de blanquear la memoria o a la hora de dar una fachada

---

<sup>87</sup> Esta expresión local se refiere a la obtención de beneficios no por mérito sino por cercanía o familiaridad con personas en puestos privilegiados, una expresión equivalente a tener “palanca”, que la RAE define como “valimiento, intercesión poderosa o influencia que se emplea para lograr algún fin” (definición tomada de <https://dle.rae.es/palanca> consultado el 21 de mayo de 2024).

<sup>88</sup> 300000 pesos colombianos equivalen a 1302.70 pesos mexicanos al tipo de cambio del 24 de junio de 2024.

inexistente de igualdad y naturalidad, porque de nada sirve escribir palabras bonitas en un muro cuando detrás todo está podrido (Lacras, 2023, comunicación personal).

El IDARTES, por medio de esta gestión de la pintura en espacio público, ha posicionado a la ciudad de Bogotá como un referente del arte urbano en el mundo, siendo incluso nominado al 6° premio internacional de arte público<sup>89</sup>. Esto ha generado derrama económica en la localidad gracias al turismo<sup>90</sup>, lo que se impulsa desde iniciativas públicas y privadas de “Tours de grafiti”, aunque Stinkfish comenta al respecto que estas prácticas le parecen absurdas pues para ver los murales solo hace falta caminar por la ciudad y observar (2023, comunicación personal).

La reglamentación de la pintura en espacio público de Bogotá ha permitido que muralistas y grafiteros realicen sus actividades de intervención con mayor protección, siempre que se alineen con la normativa y ejecuten sus pinturas en alguno de los puntos otorgados y bajo los lineamientos preestablecidos. Si estas condiciones se cumplen, dependiendo de la gestión, se les proporcionan andamios, cercos y personal de seguridad pendiente de ellos mientras duran las actividades; en algunas convocatorias reciben un pago adecuado, y en general logran una mayor proyección y protección de su trabajo.

Pero cuando acaba el tour por la *Bogotá Humana*<sup>91</sup> el grafiti sigue existiendo al margen, fuera de los espacios de concertación y control, sin etiquetas ni patrocinios.

Sigue el grafiti que no funciona para la ‘ciudad de postal’ que se viene diseñando

---

<sup>89</sup> Información obtenida el 21 de mayo de 2024 de <https://www.idartes.gov.co/es/noticias/museo-abierto-de-bogota-nominado-premio-internacional-de-arte>

<sup>90</sup> Consultar <https://www.canalcapital.gov.co/salud/bogota-capital-latinoamericana-del-turismo-grafiti> y [https://elpais.com/elpais/2016/02/19/videos/1455892149\\_439281.html?id\\_externo\\_rsoc=FB\\_CM](https://elpais.com/elpais/2016/02/19/videos/1455892149_439281.html?id_externo_rsoc=FB_CM)

<sup>91</sup> Itálicas de los autores.

desde políticas públicas y consorcios urbanísticos y cementeros por más de 10 años (Stinkfish, 2015, p. 15).

El embellecimiento de las calles de Bogotá por medio de la pintura en espacios públicos designados también ha generado procesos de desplazamiento de personas sin hogar, por lo que se presenta como una paradoja de “mejoramiento” de la ciudad, pues es en parte a partir de la limpieza visual del espacio, que se ha relegado a poblaciones vulnerables que habitan zonas consideradas conflictivas.

Bogotá, al igual que otras ciudades latinoamericanas, sufre violentos procesos de gentrificación donde se utiliza el libreto del graffiti – arte urbano como uno de los motores del urbanismo colonial, donde las políticas de blanqueamiento de la ciudad desde el *colorido arte del graffiti* están a la orden del día. Injusticia espacial y arquitectura del despojo sostenida sobre una ilusión de arte, sofisticación, desarrollo y modernidad, no basta con colocar inmensas y pesadas macetas para evitar las ventas ambulantes, no basta con colocar agudas piedras en las áreas residuales de la calle, no basta con privilegiar la circulación de automóviles sobre la de peatones, no basta con el abuso policial, no basta con el apoyo ciego al turismo salvaje y depredador, no basta con la especulación inmobiliaria, también es necesario decorar el tinglado de este proyecto de ciudad–producto con COLOR<sup>92</sup> (Stinkfish, 2023).

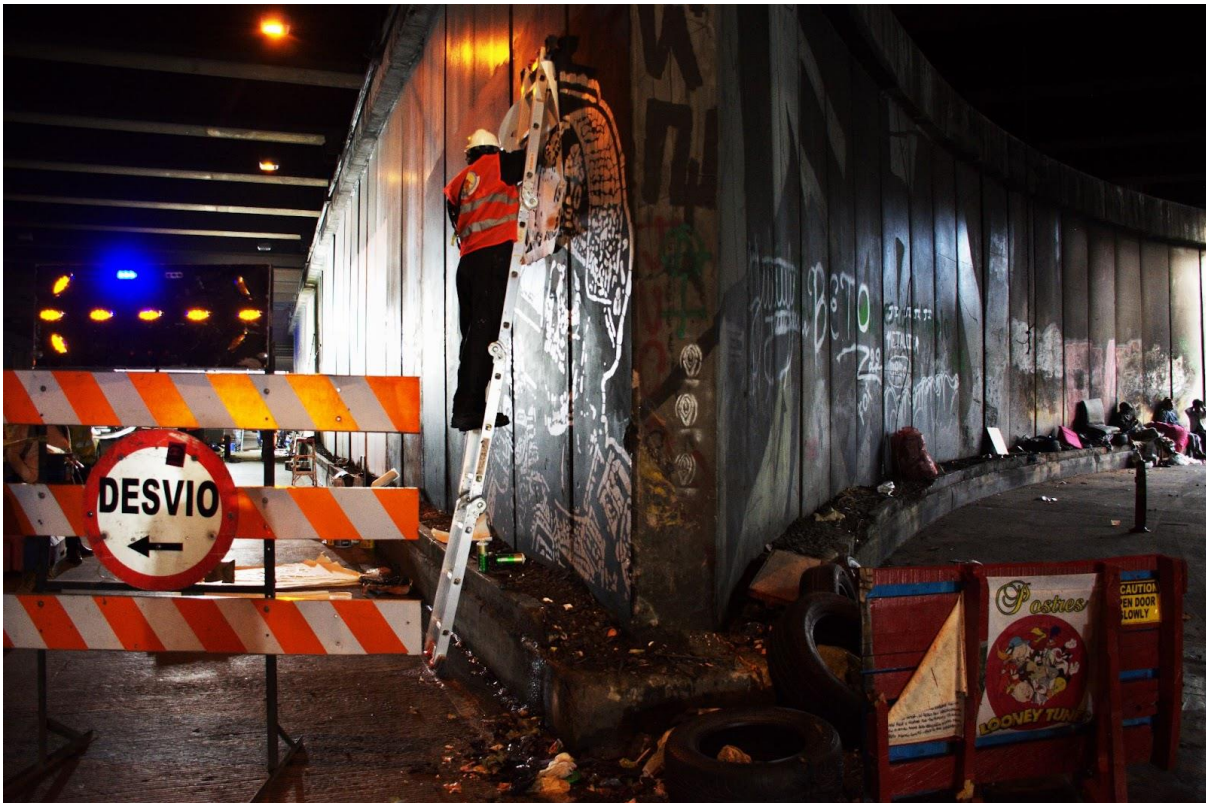
La utilización de la pintura en espacio público para incrementar el valor de una zona es una práctica que tiene larga data, situación que se repite en Bogotá, pero esta vez como parte de una iniciativa pública.

---

<sup>92</sup> Información obtenida de <https://stinkfish.wordpress.com/2023/07/07/la-ciudad-sigue-fallando-apuntes-sobre-graffiti-en-bogota/> el 20 de mayo de 2024.

[...] en Miami, el arte como rama del negocio inmobiliario ha ido más lejos que en ningún otro lugar. Los grafitis y el arte callejero fueron utilizados por las inmobiliarias y por coleccionistas como Oscar Goldman y Craig Robins para dar un caché cultural a Wynwood y sus alrededores, un distrito de residentes pobres y viejos almacenes (Robinson, 2016, p. 8).

**Imagen 25:** Momento de ejecución de una de las intervenciones durante la segunda maratón del MAB.



Momento en que uno de los artistas/grafiteros seleccionados para participar en la segunda maratón del MAB realiza su intervención por medio de la técnica de *stencil* en la Avenida Calle 26 “El Dorado”, el 5 de agosto de 2023. **Fuente:** Fotografía propia.

El Dorado tiene grandes zonas bajo puentes o deprimidos que son habitadas cotidianamente por personas en situación de calle, quienes improvisan sus refugios con materiales encontrados. Según el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, “Colombia tiene una de las distribuciones de ingresos más desiguales en el mundo y la desigualdad ha sido persistente” (Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, 2023, párr. 7), la movilidad social es prácticamente inexistente y las condiciones son aún más precarias para la población más vulnerable. En este marco, acciones como las que promueve el Instituto Distrital de las Artes de Bogotá como lo es su apuesta por el MAB, lejos de generar una mejora objetiva a las condiciones de vida de estas poblaciones, implica un desplazamiento de las mismas en detrimento de otro tipo de personas.

En la imagen 25 se puede observar un detalle al momento de una intervención en “El Dorado”, a la izquierda, la vía principal siendo intervenida, iluminada, custodiada, con una persona a quien se asignó el rol de ordenamiento aplicando con profesionalismo un *stencil*. La luz a la derecha nos indica que es de día, aunque la oscuridad en ese ambiente subterráneo exige iluminación artificial para que el artista pueda trabajar. A la derecha, en una de las salidas de la vialidad hay vestigios de la apropiación del espacio, no sólo de los automovilistas, que es para quienes se creó esta infraestructura, sino de personas en situación de calle que ahí habitan.

El eje que divide la vialidad principal de la salida de la misma, muestra por el lado izquierdo la parte controlada, el hombre con el casco y el chaleco de seguridad indica uniformidad, contrario a las personas de la derecha, éste tiene que ser visto, como lo indica su atuendo. Es un espacio que está buscando ser ordenado, como

lo denota la señalética en primer plano. La flecha parece desviar no sólo los autos sino también nuestra vista, para no mirar lo incómodo de la realidad que persiste a la derecha.

**Imagen 26:** Vista frontal de la pintura concluida.



Vista completa de la intervención que se está llevando a cabo en la imagen 13, un trabajo conjunto de Lacras con el trabajo de *stencil* y DONER en la elaboración de las letras. **Fuente:** Imagen tomada del Instagram de Lacras @corrosivo.carsal, publicado el 12 de agosto de 2023.

En la imagen 26 podemos ver el trabajo completo que realizaron Lacras y DONER durante esta maratón del MAB, en la que aprovecharon el espacio para transmitir un mensaje crítico desde el espacio que les fue brindado. Dentro de la gestión de ordenamiento, el creador puede introducir una idea de resistencia o inconformidad. En esta composición se observa del lado izquierdo a una persona

encapuchada que lanza una roca hacia un agente del ESMAD (Escuadrón Móvil Antidisturbios), representado por un esqueleto uniformado que repele la agresión con un escudo roto; en el casco se leen los números 13120, que hacen alusión a letras del alfabeto (1-A, 3-C, 20-T). Entre ellos, con letras estilizadas se lee “REBELIÓN”.

En su página de instagram, el autor de esta intervención comparte: “Dicen que en Colombia hay piedras plateadas como un espejo, que cuando caen, suenan y huelen a rebelión. 13120 - ACAT (*All cops all targets*)” mensaje ligeramente distinto al más común 1312 - ACAB (*All cops are bastards*). Además de dar más claridad sobre la idea plasmada, también expresa su descontento respecto al uso que el estado da actualmente al grafiti: “Ahora en este presente que habitamos ¿cuál es la nueva lectura de ciudad y qué entendemos por graffiti? ¿Se ha reducido esto a una simple técnica para el uso del capital y el estado?”<sup>93</sup>.

Según su sitio online, “el MAB busca construir tejido social fortaleciendo los vínculos de las comunidades ciudadanas y artísticas en torno a la creación, apreciación del arte público y apropiación del territorio”<sup>94</sup> (IDARTES, 2024, párr. 3), lo que se presenta como una incongruencia al enfrentarnos a la realidad de estas personas que habitan la calle a falta de una mejor opción, quienes realmente se apropian del territorio mediante la transformación y ocupación del mismo.

Esta población no es tomada en cuenta al momento de planificar las pinturas a realizarse, como se hizo evidente en “Ciudades que Hablan: Simposio

---

<sup>93</sup> Información obtenida el 26 de junio de 2024 de [https://www.instagram.com/p/Cv20GggvHLg/?igsh=MWQ4eDRjZXI1c3B0eA%3D%3D&img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/Cv20GggvHLg/?igsh=MWQ4eDRjZXI1c3B0eA%3D%3D&img_index=1)

<sup>94</sup> Información obtenida el sábado 18 de mayo de 2024 de <https://idartesencasa.gov.co/artes-plasticas-y-visuales/museo-abierto-de-bogota/2023/que-es>

Internacional de Arte en Espacio Público” el 30 y 31 de agosto y 1 de septiembre de 2023, donde especialistas de distintas áreas y varios puntos de Colombia y el mundo se reunieron para compartir temas y experiencias en torno al arte urbano como herramienta en la transformación de territorios y la inclusión social. Este coloquio fue celebrado en torno a las actividades del “Día del Arte Urbano”, que se conmemora cada 31 de agosto, como homenaje a Trípido, el menor asesinado por hacer grafiti.

En la mesa de trabajo del primer día que llevaba por título “Reconfiguración y problematización de los territorios por la presencia del arte en el espacio público” los asistentes, entre ellos, vecinos de una localidad del centro, criticaron que se consulta a cierta población, pero no a otra al planear las transformaciones. Esta mesa se planeó alrededor de la tentativa de transformación del espacio por medio de murales, en la zona aledaña a la Biblioteca Nacional, en Calle 24 #5-60, en el centro de Bogotá. Los participantes de la mesa evidenciaron la parcialidad en los procesos de consulta, pues esta calle tiene presencia de personas en situación de calle cuya opinión no se consideró importante durante dichos planes, y cuestionaban a quién se llama ciudadanos y a quién se involucra en los procesos de toma de decisiones sobre la transformación de un territorio.

Una de las preocupaciones más evidentes en la mesa de trabajo del primer día, concerniente a la transformación de territorios (por medio del arte), era que lejos de lograr integración social, la pintura de grandes murales en espacios considerados “problemáticos”, es, las más de las veces, una imposición donde no se toma en cuenta a toda la población de la zona, enfatizando que los habitantes de calle también forman parte de esta población y son los más afectados al verse

desplazados por los cambios de “estatus” que genera este heroseamiento de las calles.

Por otro lado, hubo concordancia sobre que el papel del arte no es “arreglar” ciertas problemáticas: pintar un mural no va a reducir la violencia ni la indigencia, ya que los artistas son provocadores, no transformadores de la sociedad. Aun así, es posible enunciar, denunciar, protestar y cuestionar desde la pintura sobre diversos aspectos de la realidad objetiva. Incluso dentro de las regulaciones de un programa como el MAB, se pueden observar expresiones que aprovechan el espacio asignado para generar cuestionamientos. Este simposio dejó claro que lejos de haber consenso sobre lo que se puede lograr por medio de las intervenciones artísticas en espacio público, hay un malestar respecto a las intenciones y los usos, sobre todo de la pintura<sup>95</sup> en el espacio público, cuando estas expresiones son mediadas por una institución gubernamental o privada.

Cabe mencionar que durante este simposio se llevó a cabo un “Acto de perdón con la Familia de Diego Felipe Becerra Lizarazo” el día 31 de agosto en el Parque El Renacimiento, en Av. El Dorado. “El Estado colombiano, en un acto de reconocimiento internacional, ofreció perdón público por la ejecución extrajudicial de Diego Felipe Becerra Lizarazo”<sup>96</sup> (Gobierno de Bogotá, 2023, párr. 1).

Según el sitio oficial del Museo Abierto de Bogotá,

[...] el MAB tiene como propósito transformar social y culturalmente los entornos de Bogotá (...) desestigmatizando la práctica del arte callejero en una ciudad que

---

<sup>95</sup> Durante el simposio también se abordaron otras formas de arte en el espacio público, como la música, las artes circenses o el teatro.

<sup>96</sup> Información obtenida de <https://bogota.gov.co/mi-ciudad/gobierno/perdon-publico-del-estado-por-asesinato-de-grafitero-diego-f-becerra> (19 de mayo de 2024).

reconoce y valora las artes plásticas y visuales que se practican responsablemente en el espacio público (...) generando espacios de discusión, debate y construcción colectiva de lo que entendemos sobre el espacio público, el arte y la democracia (Idartes en casa, s.f., párr. 3).

El ‘mejoramiento de la imagen urbana’ ha provocado que el grafiti incómodo de las protestas sea tapado con mega murales que, independientemente de su contenido, son propuestas que han sido “curadas” y permitidas desde una visión hegemónica. Aunque el discurso desde la institución es otro: “El grafiti es reconocido por la Alcaldía Mayor de Bogotá como un medio para la democratización del espacio público, pues aboga por la expresión artística de los creadores y convierte a los peatones en espectadores”<sup>97</sup>

---

<sup>97</sup> Información obtenida de <https://www.bogotadistritografiti.gov.co/bienvenida> el 28 de mayo de 2024.

**Imagen 27:** Intervenciones en Av. el Dorado, Bogotá, previo a la maratón del MAB.



Esta fotografía muestra algunas de las intervenciones realizadas mediante *paste up* durante diversas protestas que han utilizado la infraestructura de esta avenida para dejar su huella. **Fuente:** Fotografía propia, 5 de agosto de 2023.

En la imagen 27 vemos algunas de las incontables intervenciones realizadas por manifestantes de distintas causas a lo largo del tiempo en esta importante avenida. En esta fotografía se captan sobre todo expresiones que cuestionan la violencia estatal y los asesinatos cometidos por las fuerzas judiciales. En otras partes de la avenida también se encontraban consignas en contra de la violencia machista, o conmemoraciones a luchadores sociales o personas desaparecidas o asesinadas. Todas estas expresiones fueron creadas por la población que mediante

*paste ups*, aerosoles y pintura tomaron las calles para manifestar inconformidades y plasmar la memoria de una sociedad viva que habita el espacio público.

Sin embargo, toda esta memoria orgánica, este registro mural colectivo quedó sepultado luego de las maratones del MAB. Como se ve en la imagen 22, los murales ordenados con paletas de color determinados por zonas le dieron uniformidad a una calle y la incomodidad de los reclamos se suavizó al forzar una estética decorativa en los mismos. Al respecto Stinkfish puntualiza que entre las muchas intervenciones hechas como parte de los reclamos sociales como un blockbuster en que se leía en letras inmensas “POLICÍA ASESINA” fue tapado con unas letras con el lema “PAÍS SIN MEMORIA”, lo que es una paradoja pues es justamente la memoria social la que se está borrando (Stinkfish, 2023, comunicación personal), diluir la protesta es precisamente la visión hegemónica de la institución.

¿Qué importancia tiene, pues, la materialidad de la imagen? Ante todo, al que gracias a ella la imagen es un objeto no sólo visible, sino tangible, medible, transformable, mutilable, fragmentable, transportable, destruible, vendible; un objeto que puede ser oculado, exhibido, adorado, odiado, copiado, reproducido [...] (Zamora, 2006, p 127).

**Imagen 28:** Borramiento en Av. El Dorado, Bogotá.



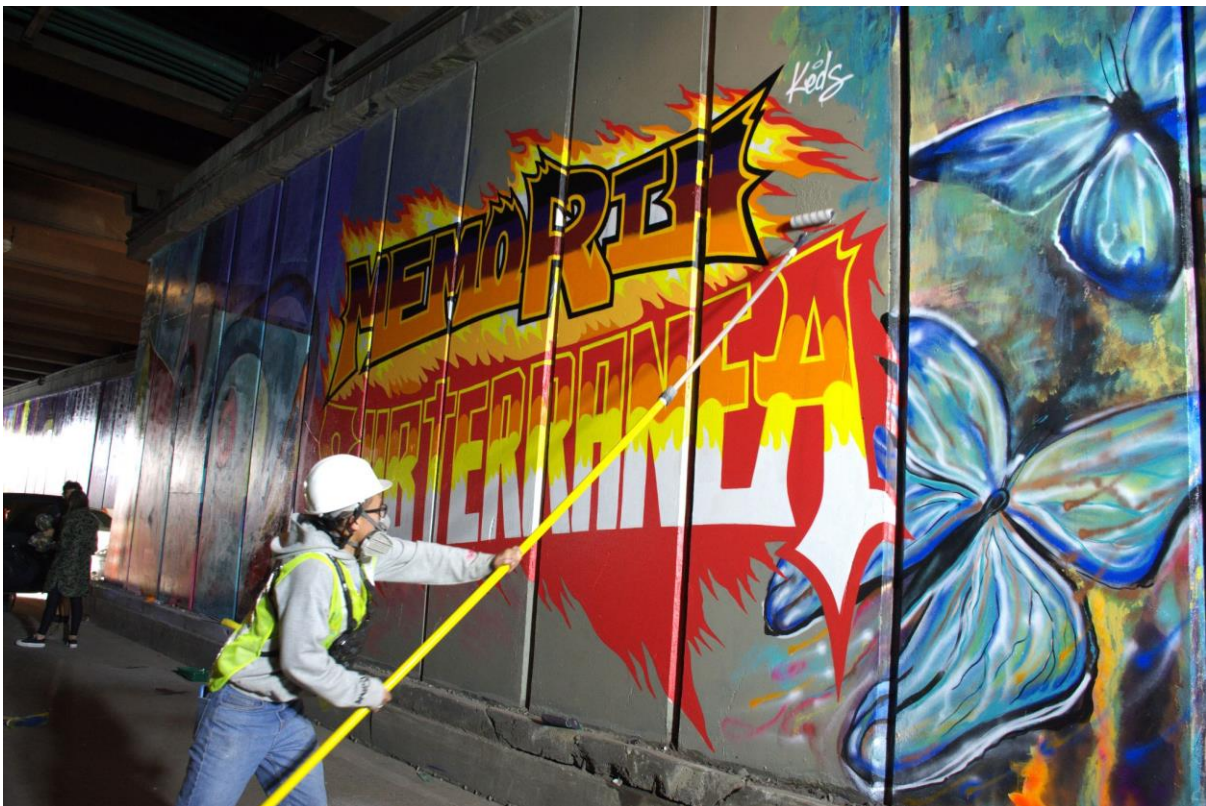
Momento en que comienza a borrarse una de las pintas existentes en la infraestructura de la Av. El Dorado antes de las maratones del MAB. **Fuente:** Fotografía propia, 5 de agosto de 2023.

En la imagen 28 podemos observar a personas con cascos de seguridad se disponen a borrar una de las intervenciones existentes en la transitada avenida, que homenajea a Don Raúl, padre de un militar asesinado supuestamente por negarse a participar en las ejecuciones extrajudiciales, también conocidas como “falsos positivos”, Don Raúl buscaba incansablemente justicia para su hijo y las otras víctimas de las ejecuciones<sup>98</sup>. Este personaje bogotano falleció en 2019, y en la pintura que le conmemora se lee “Don Raúl. Eterno!!, Presente y combatiente,

<sup>98</sup> Información obtenida el 26 de junio de 2024 de [https://colombia.as.com/colombia/2021/06/13/actualidad/1623604184\\_203536.html](https://colombia.as.com/colombia/2021/06/13/actualidad/1623604184_203536.html)

gracias por tu lucha”; y al lado, en letras negras “ACAB”. Como esta, decenas, quizá cientos de intervenciones fueron blanqueadas para dar paso a nuevas propuestas curadas, sobre todo, en función de un componente estilístico que, una vez ordenado, resultara agradable a la vista, y protegiendo las nuevas propuestas con una capa anti grafiti.

**Imagen 29:** Sellado de mural realizado en Av. El Dorado.



Momento de conclusión de una de las intervenciones pictóricas en uno de los bajopuentes de la Av. El Dorado, mediante la aplicación de un sellador anti grafiti. **Fuente:** Fotografía propia, 5 de agosto de 2023.

La imagen 29 ejemplifica la paradoja del ordenamiento de la pintura en los espacios públicos de la urbe, un cubrimiento de la memoria colectiva dejada a su

paso por las manifestaciones que recorrieron las calles mediante una propuesta de pintura donde se lee “Memoria subterránea”. Sin embargo, a pesar de los esfuerzos de *art washing* desde la alcaldía mayor de Bogotá, varias de las propuestas murales realizadas en estas maratones evocaban esos reclamos que quedaron sepultados por los nuevos murales, diversos puntos de la avenida fueron decorados con retratos de desaparecidos o reclamos puntuales sobre alguna problemática de la ciudad o del país. Como el realizado por Wapz y Creok, que se observa en la imagen 30, también en uno de los deprimidos de la Av. calle 26 “El Dorado”, en la zona centro de Bogotá, donde es muy evidente uno de los problemas de la ciudad que es el de la indigencia.

**Imagen 30:** Intervención “Habitante de calle”



Pintura en la zona bajo puente de “El Dorado”, diseñado y ejecutado por Wapz en acompañamiento con Creok a mediados de 2023, también dentro de las actividades del MAB. **Fuente:** Fotografía propia, 07 de agosto de 2023.

Los autores hacen una crítica mediante la imagen a la transformación de la ciudad que se gestiona desde el Instituto Distrital de las Artes, dejando fuera de esas dinámicas a las personas en situación de calle. La pintura nos presenta de forma clara y directa una situación cotidiana, haciendo evidente eso que se quiere ocultar mediante el desplazamiento: es de noche, como lo denotan las estrellas y los edificios que se ven al fondo; luego, una caja de cartón al interior de la cual duerme en el suelo un hombre barbado, con los zapatos y la vestimenta rotos o remendados; ovillado, se cubre con un diario cuyo encabezado reza: “El Dorado se viste de Arte”, haciendo referencia a los trabajos llevados a cabo en el marco del MAB; mientras una burbuja de pensamiento nos indica que imagina o sueña con un hogar. Y en primer plano, colillas de cigarro en una suerte de cenicero y además, a los pies del individuo, se observa una lata con agujeros en uno de sus extremos, lo que indica que probablemente la persona que duerme sea consumidora de pasta base de cocaína<sup>99</sup> o alguna otra sustancia fumable; mientras que en la esquina derecha una rata observa la escena.

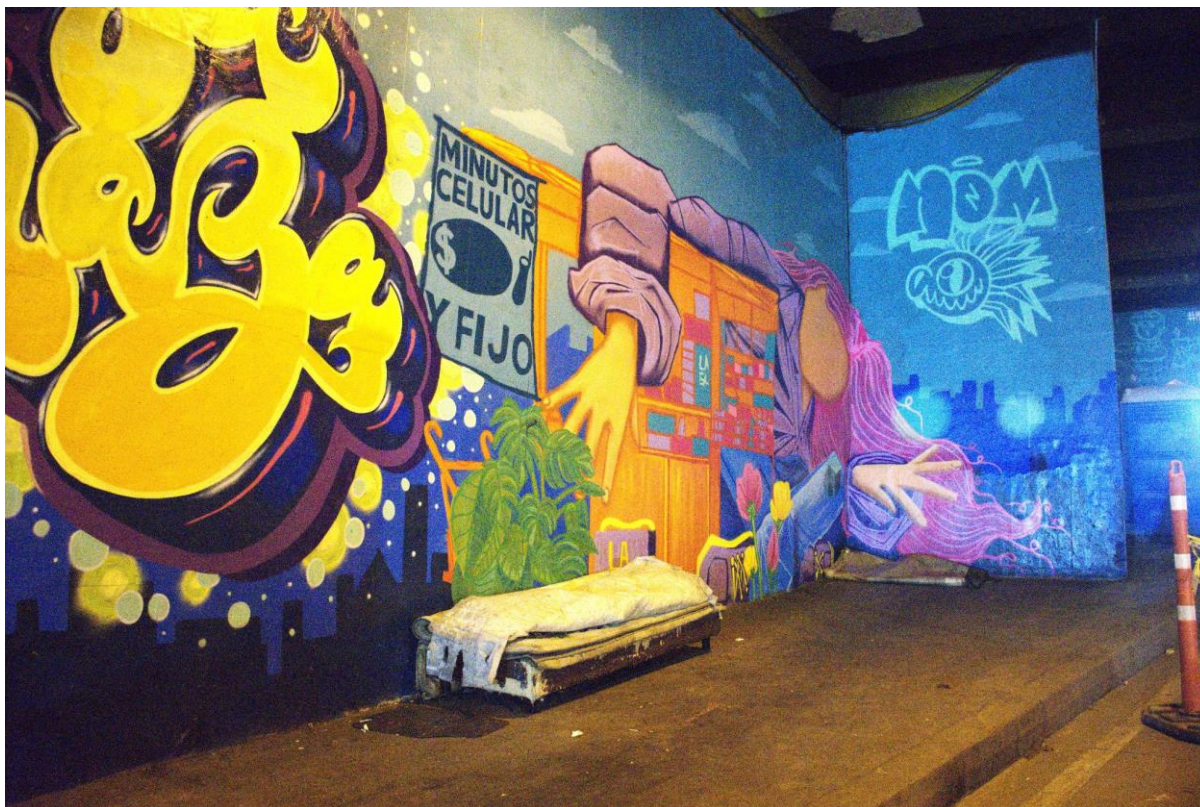
Esta intervención en particular fue realizada a mediados de 2023, en la primera maratón del MAB. No lejos de ahí, en el mismo deprimido se observan

---

<sup>99</sup> “El consumo de pasta base (de cocaína) se realiza a través de pipas caseras (que pueden ser latas agujereadas, antenas de televisión, tubos de aluminio, entre otras), donde se mezcla el producto con viruta de metal y ceniza de cigarrillo de tabaco o virulana metálica a modo de filtro.” (Wikipedia, 2024, obtenido de [https://es.wikipedia.org/wiki/Pasta\\_de\\_coca%C3%ADna](https://es.wikipedia.org/wiki/Pasta_de_coca%C3%ADna) el 23 de mayo de 2024).

evidencias de cómo ese espacio es utilizado como refugio por personas indigentes, camas improvisadas y refugios de cartón se encuentran a lo largo de la avenida, aún en las zonas que previamente fueron pintadas.

**Imagen 31:** Cama improvisada en la Avenida El Dorado.



Lugar de descanso improvisado por una persona en situación de calle, ubicado en la Av. Calle 26, El Dorado, Bogotá. **Fuente:** Fotografía propia, 5 de agosto de 2024.

A pesar de los esfuerzos realizados por la alcaldía de Bogotá para limpiar los espacios públicos, como los bajo puentes, por medio de propuestas pictóricas; las personas desplazadas vuelven a tomar estos lugares a falta de una mejor opción. En la imagen 31 se observa a pocos metros de la intervención realizada por Wapz

y Creek, una cama improvisada para resguardarse de la crudeza del clima de la ciudad, a pesar de la depuración pretendida por el mural realizado apenas unos meses atrás. Como este, podemos encontrar muchos otros vestigios de refugios contruidos por población en situación de calle a lo largo de esta transitada avenida.

Como hemos visto en este recorrido a lo largo de diferentes espacios y actores involucrados en este fenómeno, la regulación de la pintura en el espacio público no puede mirarse desde una sola óptica, pues son muchos los involucrados, y el análisis del que forma parte este documento pretende ampliar la discusión y proponer un modelo para analizar el fenómeno desde varias perspectivas y así poder brindar un panorama más completo del mismo. Lo que diferencia un mural cualquiera de uno que resiste, enuncia o significa, es la ética del ejecutante, su vínculo con el espacio socio-histórico y cultural, la relación que establece con la comunidad y las intenciones detrás de las personas que han planeado la pintura.

El sitio geográfico en que se emplaza un mural también dice mucho de su contenido y su objetivo. El contexto le brinda fuerza al mensaje, sea en el centro o en las periferias de la ciudad, no es gratuita la elección de una superficie en el espacio público para llevar a cabo una pintura. Estar rodeada de comercios o detrás de una nave industrial enriquece, modifica o subvierte el significado de cada pintura.

Tampoco puede olvidarse el recurso material de donde surge cada propuesta, son bien distintas las zonas donde el Estado pone lo económico que aquellos lugares donde las propuestas surgen por necesidad, de los bolsillos de los creadores o de la misma comunidad. La imagen que contiene no es todo el vehículo del mensaje, cómo, dónde y quién lo dice es fundamental para una comprensión completa del significado del mismo.

## **CAPÍTULO IV**

### **ANÁLISIS, PROPUESTAS Y REFLEXIONES**

A partir del constante análisis de los datos obtenidos y comparados en campo desde las diferentes herramientas utilizadas, he llegado un esquema que presenta las conexiones entre los diferentes factores que se involucran en la realización de una pintura mural en el espacio público, y donde se pueden observar las condicionantes para que dicho mural sea un acto de resistencia o una herramienta más en procesos de gentrificación de un espacio.

Desarrollé esta propuesta de análisis conjugando las diferentes informaciones obtenidas en el trabajo de campo, buscando las interconexiones entre los distintos datos que obtuve, pensando desde el marco de las dimensiones planteadas en el esquema 1 (dimensión política, dimensión simbólica y dimensión material). El punto de partida fueron indudablemente las personas, los actores involucrados que hacían posible la existencia de este fenómeno, considerando a dichos actores no como entes aislados, sino como productos histórico-lógicos de sus experiencias y de su tiempo. Por tanto, sujetos situados, con un cierto posicionamiento político, una ideología y condiciones materiales que determinan sus acciones, siendo la ejecución de los murales y la forma de realización un reflejo de ello.

Un factor importante que consideré en esta propuesta fueron las instituciones, públicas o privadas, que son también actores productores de murales si bien no sean los ejecutantes, y noté una tensión en algunos de los casos entre los pintores ejecutantes de los murales y las intenciones últimas de las instituciones

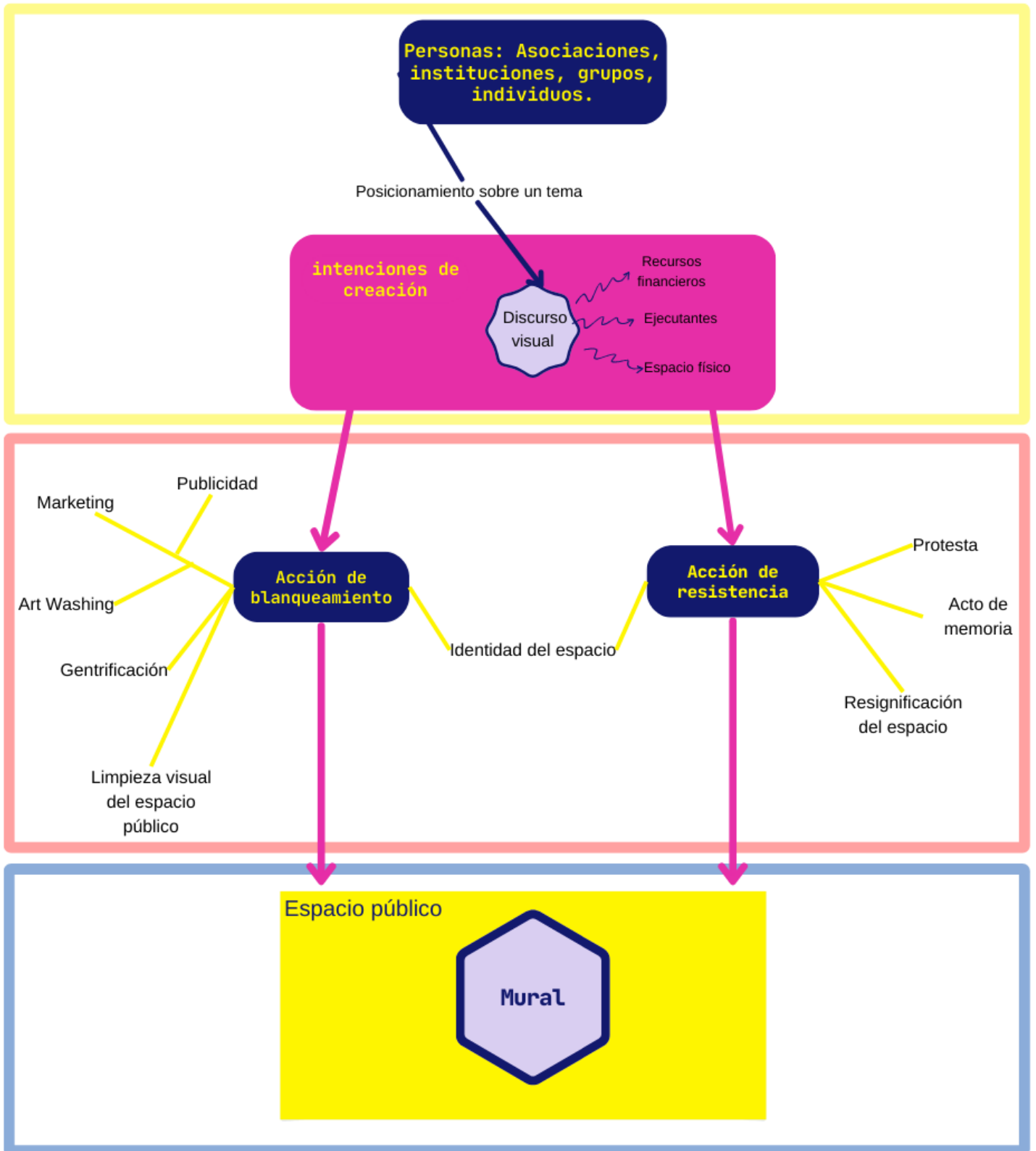
que proporcionan los medios para la creación de los mismos, particularmente en los casos de Mauricio Villa con el mural que realizó para Colectivo Tomate, en Mexicali, y las propuestas que Wapz, Creok, Lacras y Doner realizaron para IDARTES en Bogotá.

### **Análisis del mural en el espacio público**

El origen de los recursos financieros, los ejecutantes con sus posicionamientos políticos y el espacio en que se emplaza el mural, son las tres partes considerados en la conformación del discurso visual en esta propuesta de análisis. Condicionado por las intenciones de creación del mural.

Todo esto determinará si dicho mural en el espacio público puede considerarse como un acto de resistencia o como acción de blanqueamiento, teniendo cada cual un propósito que puede o no cumplirse.

**Esquema 2:** Elementos para el análisis de un mural en el espacio público



Síntesis de los elementos necesarios para analizar un mural en el espacio público. **Fuente:** Elaboración propia, 2024.

El esquema 2 sintetiza mi propuesta para análisis de un mural en espacio público, de acuerdo a las informaciones obtenidas en campo, entrevistas y documentos revisados y con un constante análisis de la realidad observada. El esquema 1 y 2 son complementarios, las dimensiones del primer esquema subyacen a los elementos que aparecen en el segundo esquema, por medio de estos es posible analizar los procesos de significación, resistencia y gentrificación a través de los procesos de creación de murales en el espacio público. Los colores de los marcos que reúnen los distintos elementos analizados en cada área del esquema dos se corresponden de la siguiente manera: rojo - dimensión política, amarillo - dimensión simbólica y azul - dimensión material.

En primer lugar, dentro de la dimensión política, se encuentran los actores, sean estos grupos, instituciones o individuos con una idea que desean plasmar, un posicionamiento sobre un tema. Las intenciones de creación determinan el discurso visual, es decir, qué se dice, quién lo dice y cómo lo dice. Para ellos se requiere de recursos financieros para poder obtener las herramientas, materiales y personal necesario llevar a cabo el proyecto.

Las personas encargadas de la ejecución del mural no son necesariamente quienes idean la creación del mismo, sobre todo cuando se trata de programas institucionales, quienes ejecutan el mural son terceros contratados o convocados para dicha tarea.

Dependiendo de las intenciones será el espacio elegido para su ejecución, centro o periferia, esta o aquella esquina, el espacio complementa la idea detrás de cada pintura mural, por la carga histórica y social del sitio. Este aspecto se hizo evidente en cada uno de los casos presentados, el espacio otorga una carga

significante a cada mural, que determina el discurso visual, pudiendo este contradecir incluso el discurso oficial planteado desde una institución como en el caso del programa del MAB, en el que muchos de los ejecutantes, por su experiencia y convicciones de la práctica del grafiti, presentaron propuestas que presentaban un discurso crítico al sistema o al mismo MAB.

El origen de cada uno de estos recursos modifica el discurso contenido en un mural, resignificando el espacio según las intenciones de los actores detrás de su creación. Si la pintura es patrocinada por una marca y el resto de los materiales y herramientas necesarios son otorgados por una institución pública, se puede vislumbrar un discurso de “transformación” decorativa que tienda a la limpieza visual de un espacio, la decoración, la mercadotecnia o la gentrificación.

Ciudad Mural Mexicali es un ejemplo de este tipo de acciones, donde independientemente del discurso oficial tanto de la asociación civil, como de los funcionarios encargados de coordinar estas acciones, el discurso detrás de sus acciones es de blanqueamiento de un espacio.

En estas dinámicas es importante resaltar que se le ha llamado, persona ejecutante y no autor a quien pinta el mural puesto que en ocasiones las intenciones del mural no empatan con las convicciones del pintor, pues este puede ser contratado solamente por sus habilidades para plasmar la idea de alguien más, sobre todo cuando se trata de murales institucionales que buscan utilizarlo como medio de limpieza visual de un espacio. El factor de la persona ejecutante del mural es muy importante, pues incluso dentro de un proyecto de blanqueamiento de un espacio se pueden ver discursos visuales que increpan las intenciones de quienes

dirigen las acciones, como fue el caso de Mauricio Villa en Ciudad Mural, o de Lacras, Doner, Creok y Wapz en el Museo Abierto de Bogotá.

Analizando estos mismos elementos podemos ver cómo, a pesar de lo disímiles de las propuestas, los actores no hegemónicos que se han presentado en este trabajo tienen en común que los recursos utilizados son autogestivos, donaciones y recursos propios son la constante en sus apuestas. Estas personas no pintan por obtener una remuneración o reconocimiento personal, sino que se sirven de la pintura mural para mantener viva la memoria, como es el caso del profe Ray, quien por medio de sencillos pero firmes trazos preserva el recuerdo de personajes revolucionarios que a su parecer deben estar presentes para enfrentar los embates del sistema en que vivimos.

La Joyita por su parte, ha logrado resignificar un espacio tan complejo como lo es el límite de un país, la orilla de América Latina, donde un muro siega y transforma el desierto y todo lo que le atraviesa, flora, fauna, cultura. Este punto que desde que fue instituido significó la división de dos pueblos, es visto ahora, en este pequeño tramo pintado, como un punto de encuentro e intercambio, de enriquecimiento cultural colectivo.

En el caso de Grafito Activo, el mural funciona como un acto de resistencia popular que encarna luchas locales, el reclamo por el territorio como lo realizado en la colonia Satélite, o por la defensa del agua en la colonia Compuertas, a partir de donaciones de dinero y material brindado por actores externos al proyecto, pero que congenian con los objetivos, como Alonso Palacios o Mauricio Villa es que este tipo de proyectos pueden seguir existiendo y resistiendo desde y junto a la comunidad.

A partir de la conjunción de los factores presentados en el esquema 2 se puede determinar si un mural es parte de un proceso de gentrificación o una acción de resistencia, aunque en ocasiones esa distinción se diluya, como es el caso de las propuestas realizadas en la maratón del MAB que se presentaron en el apartado 3.2.2.2 en las imágenes 26 (Lacras y Doner) y 30 (Wapz y Creok).

Todo esto se conjuga en el espacio público, donde existe el mural, espacio cuya identidad determina y es determinada a la vez, a partir de la pintura que le habita, independientemente del origen de la misma. La identidad del centro histórico de Mexicali se modificó luego de Ciudad Mural y la apertura de nuevos espacios de consumo; lo mismo sucedió con el pedazo de muro fronterizo intervenido por La Joyita.

En un proceso de gentrificación, el mural será utilizado para la limpieza visual del espacio público, como elemento estético decorativo y/o publicitario. Mientras que, como acción de resistencia, el mural puede resignificar un espacio, funcionar como elemento de preservación de memoria o reflexión de un fenómeno social que visualice situaciones sociales o históricas, otra opción es que sea un mural como protesta específica respecto a algo.

Es más bien difusa, o en ocasiones inexistente, la línea que separa a un artista comprometido con alguna causa social, de aquel que se presta para proyectos de embellecimiento superficial de una zona de la ciudad. Las necesidades objetivas de sustento individual pesan bastante al momento de tomar una decisión a este respecto, lo que forma parte importante de las motivaciones para integrarse a un proyecto de pintura en espacio público. En los casos de

proyectos institucionales, el pintor es poco más que un instrumento para llevar a cabo una acción que trasciende el mero acto de pintar.

Como se ha mostrado a lo largo del capítulo tercero, los motivos de las personas que intervienen el espacio público por medio de la pintura están llenos de particularidades que determinan hacia dónde tiran sus intenciones, resistencia o gentrificación, blanqueamiento o reclamo por la memoria, son algunos de los sentidos que se presentan en un mural y cuyos límites en ocasiones se desdibujan y mezclan entre sí, haciendo evidente la complejidad del análisis de este tipo de propuestas. Más allá de una visión meramente estética, requiere un abordaje sociocultural para su estudio.

Esta investigación se presenta como una aproximación al fenómeno que considera las múltiples aristas que, a mi parecer, es indispensable tomar en cuenta al enfrentarse críticamente a una pintura en el espacio público.

## CONCLUSIONES

Partiendo de una inquietud personal y profesional llegué a interesarme en este fenómeno que involucra más aristas de las que había pensado inicialmente; en el desarrollo de la investigación las fui conectando, y construyendo a partir de ello una propuesta de análisis que tomara en cuenta dichos aspectos y permite mirar el mural en espacio público como un producto cultural que hace uso de la imagen para la transformación de un espacio y la diseminación de un mensaje.

La conjugación de las dimensiones política, material y simbólica que ocurren en la construcción de un mural en el espacio público pueden ser observadas a lo largo de la historia. Ninguna pintura en muro es ingenua en ese sentido, ni siquiera aquella que parece haber sido creada de manera espontánea por un individuo en solitario. La intención de éste, el origen de los recursos y el espacio mismo serán determinantes en los resultados, más allá de la pericia técnica empleada en la ejecución.

Los objetos artísticos como productos objetivados de la cultura tienen una carga simbólica y por tanto política que ha ido variando a lo largo de la historia, sirviendo a distintos intereses. Las élites de cada época han hecho uso de éstos para consolidar su hegemonía, modelar la opinión de las masas u obtener su consenso, aunque cada uno de estos aspectos es una cara de una misma situación.

Sin embargo, siempre ha habido, a la par de esta utilización hegemónica de las artes, un uso contrahegemónico que resiste desde las orillas, desde la periferia no sólo geográfica, sino, política; aquellos que no tienen voz en la sociedad han hecho uso de las expresiones artísticas para demostrar su descontento frente a los embates de las clases dominantes. Parte imprescindible de las estrategias de

resistencia de las clases subalternas es la generación de productos contraculturales, cuyo destino es transformarse con el tiempo, ser retomados por la cultura dominante, vaciados de contenido y regresar masificadas para hacerles perder sus posibilidades de rebelión.

Este movimiento no impide que constantemente surjan nuevas formas expresivas contrahegemónicas, ni que las previas pierdan del todo su potencial de rebeldía, algunos sectores se mantendrán firmes en sus convicciones y continuarán utilizando esas expresiones como estrategia de resistencia. Debido a su carácter comunicativo, las artes son parte de esas manifestaciones que han sido aprovechadas por ambos lados en el devenir histórico y que continuarán siendo usados. Los nuevos medios y formatos traerán consigo otras posibilidades que sin lugar a dudas se integrarán a éste estira y afloja de la cultura.

La versatilidad de las artes y la sensibilidad inherente de quienes a ellas se dedican, han generado nuevas vertientes en este campo que salieron de los museos para integrarse cada vez más a la vida, el *land art*, el *subvertising*, las *performances*, y las instalaciones de sitio específico son algunas de estas expresiones, sin embargo, a pesar del avance de la técnica y la tecnología, la pintura continúa siendo un medio predilecto para los espacios públicos. De manera particular, el uso que tuvo en el México posrevolucionario dejó una impronta importante en el arte de resistencia que persiste hasta nuestros días, y, aunque se ha modificado y se han integrado nuevos materiales y técnicas, esa tradición combativa de la pintura mural perdura en distintos frentes de las creaciones actuales.

Cada conflicto contemporáneo hace eco en las producciones artísticas y, a la fecha, el mural sigue siendo una de las estrategias elegidas para posicionarse

frente a éstos. Los muros en espacios públicos son predilectos para esta labor porque así se puede diseminar el mensaje entre un número mayor de personas. Ésta es una forma de tomar el espacio público, de construirlo, pues éste es creado a partir de las acciones de los ciudadanos, quienes lo habitan y transforman en su cotidiano.

En la ciudad de Mexicali, capital del estado de Baja California, el mural en espacio público ha generado interacciones particulares a su realidad geopolítica. Su condición fronteriza e historia como ciudad agrícola e industrial, limitaron los espacios destinados a la creación artística, lo que propició el surgimiento de lugares alternativos para cubrir esa demanda. Desde ahí, y también gracias a la iniciativa de otros tantos individuos, surgieron murales como acciones de resistencia para posicionarse sobre ciertos temas. Aunque las instituciones oficiales también han usado de este método como parte de una estrategia para limpiar ciertas áreas de interés comercial, como lo es el centro histórico de la ciudad.

Por otro lado, la ciudad de Bogotá, capital de Colombia, tuvo un desarrollo completamente diferente donde confluyeron artistas de todo el país y a pesar de la distancia, llegó la influencia del movimiento muralista mexicano, contando la ciudad con varios exponentes que hicieron suyas las paredes de edificios públicos allá por los años 30's y 40's del siglo XX. A partir de los años 80's, el grafiti cobra fuerza en el país como parte de protestas sociales, y las autoridades se fueron encargando de ir domesticando poco a poco esta forma expresiva al notar su potencial, actualmente podemos encontrar tours de grafiti en la Comuna 13 en Medellín, por ejemplo, y una mesa distrital de grafiti en Bogotá que se encarga del ordenamiento de la pintura en espacio público. A pesar de esta estandarización del grafiti desde

canales institucionales, sin contar el uso comercial que le ha dado la iniciativa privada, no se ha apagado el potencial contestatario de esta práctica, que pervive en muchos creadores que continúan defendiendo el inconformismo del grafiti.

En ambas urbes, como en el resto del mundo, el muralismo fue evolucionando e integrando nuevos materiales y técnicas, conviviendo y mezclándose con el grafiti y dando paso a nuevos lenguajes visuales y posibilidades, lo que ha democratizado su uso gracias a los nuevos materiales como la pintura acrílica, que permite pintar un muro sin necesidad de una preparación tan complicada y exhaustiva como la que se requiere para realizar un mural al fresco o un esgrafiado.

El mural hace uso de la imagen para transmitir un mensaje, por lo que es vital comprender la importancia que ésta ha tenido a lo largo de la historia; desde nuestro origen, la visión ha sido parte fundamental en el desarrollo y supervivencia de la especie humana, por lo que la creación de imágenes nos ha acompañado y ha evolucionado con nuestras sociedades.

La comunicación verbal y visual se desarrollaron a la par, llegando en algunas ocasiones a contraponerse debido al auge de corrientes de pensamiento que pretendieron suprimir el uso de imágenes en ciertos ámbitos, como el religioso, o que aseguraban que éste era superior a las imágenes para poder comunicar, como el giro lingüístico que tuvo su auge en el siglo XX. Pero, mientras en la academia la lengua era privilegiada, para los ciudadanos promedio éste fue el siglo de la imagen, gracias a la fotografía y el cine.

Las imágenes tienen un lugar privilegiado en nuestra sociedad, en gran parte gracias a la creencia de que son vehículos de la verdad, por lo que han sido

aprovechadas para complementar procesos educativos, por medio de esquemas, ilustraciones y fotografías. Sin embargo, gracias a sus posibilidades comunicativas, también han sido utilizadas para desinformar y modelar el pensamiento de las masas.

Esta doble posibilidad de la imagen llevó a su estudio exhaustivo, poniendo especial énfasis en las formas de recepción e interpretación de las mismas. Un observador interpretará una imagen en función de sus experiencias previas y los conocimientos que ha ido adquiriendo a lo largo de su vida, lo que a su vez estará determinado por el momento socio histórico en que vive. Si el creador de imágenes toma esto en consideración tendrá herramientas para poder transmitir con más claridad los mensajes deseados. Uno de los ámbitos donde se ven más explotados estos conocimientos es en la publicidad.

El potencial comunicativo las imágenes las convierte en una herramienta cuyo uso será determinado por las intenciones de quienes las crean y distribuyen, lo que ha ido moldeando la historia de lo que llamamos arte; su presencia y consolidación como imágenes icónicas responde a circunstancias sociopolíticas que están vinculadas a las particularidades de su creación, lo que se refiere en gran parte al origen de los recursos financieros que permiten que ésta se lleve a cabo. Eso determina el contenido de las imágenes, pues el ejecutante de las piezas debe ceñirse al gusto y lineamientos del mecenas que le contrata.

El paso del tiempo ha desdibujado un poco la línea que une una pieza artística con la clase social a la que originalmente estuvo vinculada. Se tiene la creencia de que el arte y la política se encuentran separados y que la primera es meramente una expresión personal del artista; dicha visión sesgada nos impide

mirar las piezas en su completa complejidad, que sobrepasa el estilo del artista y le resta importancia al contexto y a las intenciones con que fue creada.

La capacidad persuasiva de las artes no pasa desapercibida para instituciones públicas y privadas; quienes han encontrado en la alta aceptación social de éstas una posibilidad para mejorar su imagen por medio del apoyo a iniciativas como museos, colectivos o proyectos artísticos. Al brindar patrocinio a festivales o centros culturales, empresas privadas han limpiado su imagen o desvían la atención sobre ciertas acciones reprobables de las que son responsables, como la contaminación del medio ambiente o el genocidio. Por esta razón, a esta práctica se conoce como *art washing*.

Estas acciones de limpieza moral por medio del patrocinio para las artes son tan comunes, que incluso existe en nuestro país la reducción o exención de impuestos para aquellas empresas privadas que demuestren su apoyo a proyectos artísticos. Otra de las formas en que instituciones tanto públicas como privadas han aprovechado proyectos artísticos ha sido para la limpieza o blanqueamiento del espacio urbano, haciendo uso, entre otras estrategias, de la pintura mural; que se presta para la transformación de un lugar a un costo relativamente bajo.

En este tenor, la creación de murales se ha observado en múltiples procesos de desplazamiento de poblaciones con bajo poder adquisitivo en detrimento de otra más acomodada, es decir, gentrificación; que se completa con la compra y transformación de inmuebles, lo que resulta en el encarecimiento de la vida de la zona, obligando a los habitantes originales a moverse a otras partes de la ciudad. En este proceso, el ejecutante del mural puede ser sencillamente un peón en el tablero y ser utilizado para cumplir con los intereses de los patrocinadores de tales

transformaciones, o hacer uso de su agencia e insertar mensajes que hacen frente y cuestionan dichas intenciones; ahí se hace palpable la dimensión política de los involucrados en la ejecución de la pintura.

Si bien, las creaciones artísticas han estado fuertemente vinculadas a los grupos hegemónicos a lo largo de la historia, siempre han existido a la par propuestas que eligen un camino distinto y acompañan las causas rebeldes de la sociedad desde la producción simbólica, muchas de estas piezas han pasado a la historia como íconos de resistencia; “El Guernica”, de Pablo Picasso o “La libertad guiando al pueblo” de Eugène Delacroix son ejemplos de cómo desde medios tan tradicionales como la pintura, los artistas se han pronunciado políticamente desde la imagen frente a los sucesos históricos que les tocó vivir.

En América Latina tenemos muchos ejemplos de la forma en que las artes reflejan las sociedades convulsas en que nacen, durante las distintas dictaduras que surgieron en el continente existieron frentes de resistencia artística, aliándose a veces en redes internacionales que denunciaron las atrocidades de la violencia represiva dictatorial y gracias a las cuales pudo conocerse en el mundo lo que sucedía al interior de estas naciones.

En este panorama, el mural en espacio público se posicionó como una de las estrategias predilectas de resistencia; su visibilidad y relativo bajo costo han sido factores importantes en su elección para visibilizar o denunciar las condiciones a las que se enfrenta la sociedad. Parte importante de la riqueza de estas intervenciones, además de su función como testigo del ímpetu social de su tiempo, es su carácter colectivo o comunitario; cada mural de protesta o resistencia tiene una historia

detrás que a veces no se refleja en el producto final, pero que es fundamental para dimensionar la importancia del mismo.

Durante el trabajo de campo de esta investigación encontré varias categorías que fui conectando entre sí hasta lograr la propuesta presentada en el esquema dos. Para llegar a éste hice uso de la teoría fundamentada y la triangulación metodológica; conjugando los datos obtenidos en campo mediante observación participante, recorridos etnográficos, diario de campo, entrevistas semi estructuradas y fotografía; y realizando a la par un análisis constante del material obtenido.

A pesar de lo disímil de los casos presentados, Mexicali y Bogotá son ciudades en las que pude observar a escalas diferentes el mismo fenómeno; por un lado, la pintura mural aprovechada por las instituciones que limpian la imagen de un lugar para dar paso a transformaciones estructurales que devienen en procesos de gentrificación, y por el otro, acciones de resistencia que son encarnadas en propuestas murales que se toman el espacio público.

El centro histórico de Mexicali intervenido por el Colectivo Tomate bajo el cobijo del ayuntamiento en turno, y los bajopuentes de la Avenida Calle 26 que se pintaron en la tercera maratón de arte urbano como iniciativa del Museo Abierto de Bogotá; son ejemplos de cómo la pintura en espacio público puede ser utilizada en el blanqueamiento de zonas que, debido a la presencia de personas en situación de calle, como migrantes o usuarios de drogas; son consideradas conflictivas para grupos hegemónicos.

Estas poblaciones fueron relegadas a otras zonas sin lograr una reestructuración de fondo que permitiera solucionar la problemática que los hizo

llegar a ese punto en primer lugar. Enmascarando con pinturas espectaculares problemáticas que subyacen a una cuestión sistémica, donde se busca el beneficio de un sector de la población sobre otro considerado de segunda o tercera categoría, sin contemplar que estos últimos son también habitantes de la urbe y deben ser cobijados bajo los mismos derechos.

Tanto en Mexicali como en Bogotá, dentro de estos procesos de gentrificación, hubo presencia de artistas que al interior de las dinámicas institucionales encontraron la manera de resistir desde los propios murales, Mauricio Villa en Mexicali por ejemplo, aprovechó la convocatoria de Colectivo Tomate para presentar una propuesta que lejos de ser complaciente con los objetivos políticos de los organizadores, imputó a la clase político empresarial que ha permitido el saqueo de los recursos de las comunidades indígenas de la zona.

En Bogotá, Wapz y Creok utilizaron el espacio designado por el MAB para criticar el blanqueamiento del espacio y el desplazamiento de personas en situación de calle que esas acciones pictóricas estaban generando. En otro punto de la Avenida Calle 26, Lacras y Doner se pronuncian frente a la violencia desmedida de las fuerzas del orden, especialmente del Escuadrón Móvil Antidisturbios.

En la ciudad de Bogotá podemos encontrar murales creados con recursos del estado, pero con temáticas de protesta y resistencia, denunciando las desapariciones forzadas, los llamados “falsos positivos”, la violencia excesiva del ESMAD y reclamos puntuales sobre asesinatos y desapariciones de personas a manos de la policía o el ejército. Lo que permite vislumbrar la tensión existente en la dimensión política de estos procesos, donde se contraponen las intenciones de quienes disponen de los recursos financieros y quienes ejecutan los murales.

Además de estas acciones de resistencia que lograron insertarse en procesos institucionales de blanqueamiento del espacio público, existen en ambas ciudades otras que surgen desde iniciativas alternativas, asociaciones civiles, colectivos e individuos que deciden moverse al margen del oficialismo y, a partir de recursos propios y donaciones, utilizan el mural como medio de resistencia.

La Casa de Artes y Oficios la Joyita de Mexicali, por ejemplo, se ha apropiado del espacio por medio de murales y mosaicos, transformando la vida de las personas de la colonia, pues su intención es integrar a los habitantes de la misma por medio de talleres de artes y oficios, y hacerles partícipes de la transformación de sus entornos. Una de las acciones más significativas en este aspecto es la resignificación del cerco fronterizo por medio de la pintura mural.

Esta intervención la han llevado a cabo en varias ocasiones, desde que existía el muro de lámina que existía anteriormente, y superponiéndose al reto que implicaba el nuevo cerco, pues su formato de tubos paralelos complicaba mucho el diseño y ejecución de una pintura. Esto no detuvo la creación colectiva de un mural bajo la dirección de Eustolio Pardo, quien propuso un diseño que busca resignificar este espacio divisorio, en un punto de encuentro. Los recursos para llevar a cabo tal tarea provinieron de donaciones de las mismas personas que ayudaron en la ejecución del mural y de simpatizantes del proyecto.

El profesor Raymundo es otro ejemplo de resistencia que hace uso de la pintura mural para mantener viva la memoria de los procesos revolucionarios que dieron forma a nuestro país, enarbolando causas de justicia social y protección de las minorías, pintando a personajes emblemáticos como el “Ché” Guevara, Zapata o Villa, acompañados de consignas que invitan a la reflexión a quien se cruza con

sus intervenciones. La pintura y herramientas que utiliza para estos proyectos salen de su bolsa, de esta manera garantiza la libertad expresiva para poder elegir el tema y estilo que desee. Tomando sin permiso muros de edificios abandonados, u ofreciendo “borrar el grafiti” de espacios privados, es que ha ido construyendo un cuerpo de trabajo tanto individual como colectivo desde la década de los 80’s y que le ha llevado a contar con varias decenas de intervenciones en la ciudad de Mexicali.

La Escuela de Comunicación Popular Grafito Activo (ECPGA) en la colonia Satélite de Mexicali también ha reclamado el espacio público por medio de la pintura mural, enfrentándose con ella a una empresa cuya nave industrial, emplazada en esa colonia, fue intervenida en uno de sus muros en un evento que logró unir a miembros de la comunidad con el objetivo común de retomar un espacio y hacer ver la fuerza de su unidad.

Otra ocasión en la que llevaron a cabo la ejecución de un mural como parte de sus actividades fue en la colonia Compuertas, a las orillas de Mexicali. En la ejecución de este mural hubo una serie de malentendidos entre las partes involucradas: la ECPGA, las Comunidades Eclesiales de Base de la colonia Satélite y la colonia Compuertas, la Sociedad Histórica de Mexicali y los vecinos del lugar; por lo que el proyecto no llegó a completarse. Si bien al inicio de las gestiones aparentemente hubo consenso sobre la renovación del mural que en ese lugar se encontraba, al final de la jornada inicial de realización del mural hubo descontento por parte de algunos vecinos y la Sociedad Histórica de Mexicali.

Algunas de las integrantes de Grafito Activo aventuraron a decir que la molestia se debió al estilo gráfico de la nueva propuesta, pues la anterior era más mimética. Además, durante el festival llevado a cabo alrededor de esta pintura, hubo

personas que intervinieron con motivos que no estaban contemplados en la temática del muro, que giraba en torno al agua y su defensa.

Esta experiencia en particular da cuenta de lo complejo que son los procesos comunitarios y/o colectivos de intervención mural en espacio público, al ser varios los involucrados con voluntades y objetivos distintos, existe la posibilidad de que haya desacuerdos que impidan la concreción de un proyecto. Sobre todo, cuando, como en el caso de la intervención de Grafito Activo en la colonia Compuertas, algunas de las personas que proporcionaron recursos para la ejecución de las pinturas no estuvieron de acuerdo con el trabajo que se estaba realizando, además del descontento de algunos de los habitantes de la comunidad que se sintieron excluidos en la toma de decisiones del proceso.

Por otro lado, en Bogotá, Stinkfish es uno de los agentes creativos con plena conciencia del papel que juega el grafiti en el espacio público de la ciudad, pronunciándose sobre éste en diversas plataformas y expresando su disgusto con las políticas públicas del Distrito de Bogotá que aprovecharon el asesinato del menor Diego Becerra “Tripido”, grafitero que murió a manos de un policía, para decretar un proyecto de ordenamiento del grafiti que les permitiera utilizarlo a su favor en procesos de hermoceamiento de la ciudad, cambiando el rostro de las calles y disimulando las problemáticas que subyacen a estos espacios.

Para él es muy importante la independencia de sus procesos creativos, por lo que ha elegido no colaborar en los procesos del MAB o, en general, en ninguna iniciativa surgida a partir del decreto 076. Es por ello que forma parte de varios proyectos autogestivos, tanto personales como colectivos, buscando siempre la distribución gratuita de los materiales que se generan ahí. Además, constantemente

interviene los muros, de cualquier lugar del mundo en que se encuentre, particularmente en Bogotá, ha llegado incluso a reclamar las paredes que fueron tomadas por el MAB, argumentando que él estuvo ahí primero, y que esa es la dinámica de la pintura en la calle.

El decreto 075 en Bogotá es la apuesta institucional de ordenamiento del espacio público, con una redacción ambigua que permite interpretaciones a modo y más allá de significar la protección de los practicantes del grafiti, que supuestamente era el motivo por el que se crea esta ley, propicia la utilización de los creativos para procesos de limpieza de las calles. Desde fuera sólo se ven los resultados, la transformación de una zona de la ciudad, pero al interior existen una serie de problemáticas que se traducen en tensiones de los agentes involucrados, muchos de los cuales no están de acuerdo con la forma en que se propicia este grafiti dócil a los intereses hegemónicos, contradiciendo así sus propios orígenes.

Es importante recalcar que, en cada uno de los casos analizados, el espacio elegido para la intervención refuerza el sentido de la misma. El cerco fronterizo, o la compuerta Sharp en Mexicali robustecen el mensaje que se busca transmitir, los lugares tienen una carga simbólica que los ejecutantes han aprovechado para consolidar el tema elegido al pintar ahí.

En el caso de las intervenciones dirigidas desde las instituciones con fines de limpieza visual, el espacio también juega un papel importante; “rehabilitar” el centro histórico de Mexicali nos habla del interés económico que esta zona representa para el sector político empresarial, es un punto clave que se busca explotar en detrimento de ciertos sectores de la población.

Bogotá, con sus mesas distritales de grafiti, ha logrado transformar los sectores “problemáticos” de la ciudad, considerados así, no sólo por la presencia de personas en situación de calle, sino también, por los reclamos sociales que han sido plasmadas en los muros de lugares donde históricamente ha expresado su descontento la ciudadanía, como lo es la Av. Calle 26; dejando en su lugar, versiones “curadas” de esas expresiones. Lo que no ha impedido, como ya se mencionó, que, desde esa misma dinámica de las convocatorias, algunos pintores decidan expresar su descontento con mensajes subversivos, otros más, aunque no estén del todo de acuerdo con los lineamientos, se ciñen a ellos para poder aumentar su portafolio y obtener una remuneración con su trabajo.

Al tomar en consideración cada uno de estos factores, las intenciones de creación, los recursos financieros, los espacios elegidos y la voluntad de los ejecutantes podemos darnos una idea del sentido del discurso visual plasmado. Y así determinar si la pintura analizada en cuestión forma parte de una acción de blanqueamiento, o de resistencia.

Como puede observarse, el fenómeno de la pintura mural en el espacio público, más allá de ser una cuestión meramente estética, obedece a intereses específicos que determinan las formas y lugares en que serán llevados a cabo. Esta investigación es un atisbo a las implicaciones socioculturales del mismo, al considerar las dimensiones política, simbólica y material, así como las interconexiones entre éstas y las contradicciones que dichas conexiones pueden generar, se puede realizar un análisis profundo de cualquier mural en cualquier parte del mundo.

Esta propuesta de modelo de análisis puede ayudar a tener un acercamiento completo a los factores involucrados en la creación mural en espacios públicos. Con algunas modificaciones, dicho modelo puede extrapolarse a otros fenómenos que acontecen también en el espacio público, como monumentos y remodelaciones. Se espera que el aporte pueda ser aprovechado por futuros investigadores del fenómeno para profundizar en las dinámicas de poder que subyacen a los espacios que habitamos y construimos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

{-}; Stinkfish. (2015). *Apuntes sobre Grafiti en Bogotá: la ciudad que falla*. Publicaciones La Sorda.

Agencia Informativa Radar. (2021, 9 de febrero). Migrantes desplazados por remodelación del Centro Histórico. RadarBC Agencia Informativa. <https://radarbc.com/incluyente/migrantes-desplazados-por-remodelacion-del-centro-historico/> recuperado el 29 de abril de 2024.

Aguirre-Ramírez, E.; Peimbert, A. (2016). *Borrando los límites: Deconstrucción interdisciplinar del concepto de espacio público*. *Revista de Urbanismo*, 34, (enero - junio 2016). 125-137.

Aladro-Vico, E., Jivkova-Semova, D., & Bailey, O. (2018). Artivism: A new educative language for transformative social action. [Artivismo: Un nuevo lenguaje educativo para la acción social transformadora]. *Comunicar*, 57, 09-18. <https://doi.org/10.3916/C57-2018-01>.

Alcaldía Mayor de Bogotá. (s. f.) *Plan anual de adquisiciones*. Instituto Distrital de las Artes. <https://n.idartes.gov.co/es/transparencia/contratacion/plan-anual-de-adquisiciones> recuperado el 27 de mayo de 2024.

Alcaldía Mayor de Bogotá. (2015). *Decreto 75 de 2013 (reformado)*. *Por el cual se promueve la práctica artística y responsable del grafiti en la ciudad y se dictan otras disposiciones*. [Decreto]. Departamento Administrativo de la Función Pública.

- Alfaro, D. (s. f). *David Alfaro Siqueiros ¡En la guerra, arte de guerra!*. Free. [http://321ignition.free.fr/pag/es/art/pag\\_001/docu\\_01.htm](http://321ignition.free.fr/pag/es/art/pag_001/docu_01.htm) recuperado el 10 de mayo de 2023.
- Angrosino, M. (2007). *Etnografía y observación participante en Investigación Cualitativa*. Ediciones Morata.
- Aparicio, M. (2017). *Las prácticas artísticas durante la dictadura cívico -militar uruguaya (1973-1985) y las prácticas artísticas durante la dictadura cívico-militar argentina (1976-1983). Una perspectiva comparada*. *Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales*, Año 5(VIII), 61 - 91.
- Arca Continental (2024). Arca continental <https://www.arcacontal.com/> recuperado el 30 de abril de 2024.
- Arenzana, J; Davilla, L. (2007, 25 de marzo). Carter no se suicidó por esta foto. *Crónica*. <https://www.elmundo.es/suplementos/cronica/2007/595/1174777207.html> recuperado el 20 de junio de 2024.
- AS News. (2022, 5 de abril). Artwashing. El arte como herramienta de marketing. AS News. <https://www.asnews.mx/noticias/artwashing-el-arte-como-herramienta-de-marketing> recuperado el 26 de junio de 2024.
- Barthes, R. (1974). Retórica de la imagen, en *La semiología*, pp. 127-140. Tiempo Contemporáneo.
- Benjamin, Walter. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Itaca.

- Bernal, M. y Escobar, F. (2021) En tiempo de migrantes: arte para un mundo sin territorio. *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, 8. <https://doi.org/10.25025/hart08.2021.03>
- Bonilla-García, M.; López-Suárez, A. (2016). *Ejemplificación del proceso metodológico de la teoría fundamentada*. *Cinta Moebio*, (57), 305-315. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-554X2016000300006>
- BP. (22 sep 2024). En *Wikipedia*. <https://es.wikipedia.org/wiki/BP> recuperado el 24 de junio de 2024.
- Bretón, A. (s. f.). *Manifestoes of surrealism*. The university of Michigan Press.
- Britto, L. (1990). *El imperio contracultural, del rock a la posmodernidad*. Nueva sociedad.
- Bruguera, T. (2011). *Arte útil*. Tania Bruguera. <https://www.taniabruquera.com/cms/554-1-Arte+Util.htm> recuperado el 20 de enero de 2022.
- Bruguera, T. (2015). *Immigrant movement international*. Tania Bruguera. <https://taniabruquera.com/immigrant-movement-international-9/> recuperado el 20 de enero de 2022.
- Bruguera, T. (2017, 23 de junio). *Partido del pueblo migrante*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ISDkJiey8b0> recuperado el 20 de enero de 2022.
- Canal Capital. (2017, 17 de marzo). *Bogotá, capital latinoamericana del turismo de graffiti*. Canal Capital. <https://www.canalcapital.gov.co/salud/bogota-capital-latinoamericana-del-turismo-grafitihttps://www.canalcapital.gov.co/salud/bogota-capital-latinoamericana-del-turismo-grafiti> recuperado el 24 de junio de 2024.

Carrillo, R. (1981). *Pintura Mural de México, La época Prehispánica, el virreinato y los grandes artistas de nuestro siglo*. Panorama editorial.

Carvajalino, L. (2019, 26 de febrero). *Un análisis de la violencia a mediados del siglo XX desde los números*. Portal de noticias. <https://www.uninorte.edu.co/es/web/grupo-prensa/w/un-analisis-de-la-violencia-a-mediados-del-siglo-xx-desde-los-numeros> recuperado el 6 de mayo de 2024.

Centro de Investigaciones interdisciplinarias. (2021, 13 de septiembre). *George Zimmel y Walter Benjamin, pensadores de la ciudad* [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=mZH0hMcdBNo&t=5427s> recuperado el 22 de febrero de 2023.

Cervantes, J. (2023, 30 de abril). *Centro histórico, el botín*. Infosavia Jesusa Cervantes. <https://infosavia.com/centro-historico-el-botin/> recuperado el 30 de abril de 2024.

Cervantez, J. (2023, 12 de noviembre). *El centro histórico, coincidencias de un fresco sabor*. Infosavia Jesusa Cervantes. <https://infosavia.com/el-centro-historico-coincidencias-de-un-fresco-sabor/> recuperado el 30 de abril de 2023.

Cervantez, J. (2023, 21 de mayo). *Teatro Lux: Un teatro para socios y amigos del gobierno*. Infosavia Jesusa Cervantez. <https://infosavia.com/teatro-lux-un-teatro-para-socios-y-amigos-del-gobierno/> recuperado el 30 de abril de 2023.

Cevallos, E. (2009). *Contrapelo*. Límite. <https://proyectolimite.blogspot.com/search/label/Eliana%20Cevallos> recuperado el 18 de enero de 2022.

- Checa-Artasu, M. (2010). Gentrificación y cultura: algunas reflexiones. *Biblio3W Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, 16 (914).  
[https://www.researchgate.net/publication/215518724\\_Gentrificacion\\_y\\_cultura\\_algunas\\_reflexiones#fullTextFileContent](https://www.researchgate.net/publication/215518724_Gentrificacion_y_cultura_algunas_reflexiones#fullTextFileContent)
- City of Calexico. (20 de agosto de 2016). *Mayor's Award of Excellence* [Reconocimiento]. Original en posesión de Thomas Gin.
- Colectivo Tomate. (s. f. a). *Somos Colectivo Tomate*. Colectivo Tomate.  
<https://colectivotomate.org/somoscolectivotomate/> recuperado el 29 de abril de 2024.
- Colectivo Tomate. (s. f. b). *Programa, desarrollo y participación comunitaria*. Colectivo Tomate. <https://colectivotomate.org/ciudadmural/> recuperado el 29 de abril de 2024.
- Coparmex. (s. f.). *¿Quiénes somos?* Coparmex. <https://coparmex.org.mx/quienes-somos/> recuperado el 29 de abril de 2024.
- Cornago, O. (2005). El arte como resistencia: una perspectiva performativa. *Minerva*, 1, 9-28. <https://archivoarte.uclm.es/textos/el-arte-como-resistencia-una-perspectiva-performativa/>
- Cortés, L. (2010). *El muralismo actual y su inserción en espacios públicos; una experiencia personal de planeación y realización de una obra mural en la Universidad Autónoma del Carmen*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma]. Repositorio Institucional de la UNAM. DOI o URLTesis, UNAM.  
<https://repositorio.unam.mx/contenidos?c=B7jq9m&v=0&d=false&t=search0&i=1&as=0&q=mural>
- Corzo, E. (2019). *Murales, no muros*. Comisión Nacional de Derechos Humanos.

- Crespo, M. (2022). *Arte urbano en el barrio del Carmen. Inventariado y catalogación de Murales Urbanos*. [Tesis de maestría, Universidad Politécnica de Valencia]. RiuNet. <http://hdl.handle.net/10251/190804>
- De Certau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano*. Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Definición de. (s. f.). *Definición de Mural*. Página web <https://definicion.de/mural/> recuperado el 18 de marzo de 2024.
- Del Cerro, G. (2009). *Una interpretación del cambio urbano en el SoHo de Nueva York*. The Cooper Union for the Advancement of Science and Art y Massachusetts Institute of Technology.
- Di Filippo, M. (2012). *Arte y resistencia política en (y a) las sociedades de control. Una fuga a través de Deleuze*. *Aisthesis* (51), 35-56. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812012000100003>
- Distrito Grafiti. (2024). *¿Qué es Distrito Grafiti?* Distrito Grafiti. <https://www.bogotadistritografiti.gov.co/bienvenida> recuperado el 28 de mayo de 2024.
- Domínguez, A. (2019, 2 de octubre). El despertar de una leyenda: El Cine Curto. *La voz de la frontera*. <https://www.lavozdelafrontera.com.mx/local/el-despertar-de-una-leyenda-el-cine-curto-4261775.html> recuperado el 29 de abril de 2024.
- El Comercio. (2024, 17 de enero). Arca Continental designa a Enrique Pérez Barba como nuevo director ejecutivo para Perú y Sudamérica. *El comercio*. <https://elcomercio.pe/economia/ejecutivos/arca-continental-designa-a->

[enrique-perez-barba-como-nuevo-director-ejecutivo-para-peru-y-sudamerica-ultimas-noticia/?ref=ecr](#) recuperado el 30 de abril de 2024.

Escaño, C. (2017). Omnia (artes) sunt communia. *Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales*, VIII(5), 19 - 21 <https://iberoamericasocial.com/omnia-artes-sunt-communia/>

Espriella, R.; Gómez, C. (2020). Grounded Theory. *Revista Colombiana de Psiquiatría*, 49(2), 126-132, <https://doi.org/10.1016/j.rcp.2018.08.002>

Euskal Sindikatua (2019). *No al artwashing del apartheid israelí*. Euskal Sindikatua <https://www.ela.eus/es/internacional/noticias/no-al-artwashing-del-apartheid-israeli> recuperado el 25 de junio de 2024.

Expósito, M. (2013). *La potencia de la cooperación. Diez tesis sobre el arte politizado en la nueva onda global de movimientos*. MACBA.

Fandiño, D. (2018, 12 de julio). Así se organiza la práctica del grafiti en Bogotá desde las mesas locales. *Cartel Urbano*. <https://cartelurbano.com/colombia-grafiti/asi-se-organiza-la-practica-del-grafiti-en-bogota-desde-las-mesas-locales> recuperado el 6 de mayo de 2024.

Fragoso, O. (2020). La resistencia desde el arte como práctica cultural en la ciudad. *El Ornitorrinco Tachado. Revista de Artes Visuales*, (11). <https://doi.org/10.36677/eot.v0i11.12175>

Galeffi, D. (2017). A arte como território de resistência: uma perspectiva polilógica. *Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales*. VIII(5), pp. 22 - 25. <https://iberoamericasocial.com/arte-territorio-resistencia-una-perspectiva-polilologica/>

- Galindo, A. (2021, 13 de junio). Murió Don Raúl Carvajal: últimas noticias, reacciones y causas. *AS Colombia*. [https://colombia.as.com/colombia/2021/06/13/actualidad/1623604184\\_20](https://colombia.as.com/colombia/2021/06/13/actualidad/1623604184_20) recuperado el 26 de junio de 2024.
- Gallego, É. (2021, 22 de octubre). El Muro, un lienzo más que una barrera fronteriza. *El sol de México*. <https://www.elsoldemexico.com.mx/cultura/arte/el-muro-un-lienzo-mas-que-una-barrera-fronteriza-7374915.html> recuperado el 26 de junio de 2024.
- Giménez, G. (2009). Cultura, identidad y memoria. Materiales para una sociología de los procesos culturales en las franjas fronterizas. *Frontera Norte*, 21(41). <https://doi.org/10.17428/rfn.v21i41.972>
- Gobierno de Bogotá. (2017, 21 de noviembre). *Historia de Bogotá: recorrido por la historia de la ciudad de Bogotá*. Bogotá. <https://bogota.gov.co/mi-ciudad/cultura-recreacion-y-deporte/historia-de-bogota-recorrido-por-la-historia-de-la-ciudad-de-bogota> recuperado el 4 de mayo de 2024.
- Gobierno de Bogotá. (2017, 21 de noviembre). *Ubicación de Bogotá: sitios turísticos, vías y alrededores de Bogotá*. Bogotá. <https://bogota.gov.co/ubicacion-de-bogota-sitios-turisticos-vias-y-alrededores-de-bogota> recuperado el 6 de mayo de 2024.
- Gobierno de Bogotá. (2022, 2 de agosto). *Historia del nombre de Bogotá ¿Por qué la ciudad se llama así?* Bogotá. <https://bogota.gov.co/mi-ciudad/cultura-recreacion-y-deporte/historia-del-nombre-de-bogota-por-que-la-ciudad-se-llama-asi> recuperado el 4 de mayo de 2024.

Gobierno de Bogotá. (2023, 1 de septiembre). *Perdón público del Estado por asesinato de grafitero Diego F Becerra*. Bogotá. <https://bogota.gov.co/mi-ciudad/gobierno/perdon-publico-del-estado-por-asesinato-de-grafitero-diego-f-becerra> recuperado el 19 de mayo de 2024.

Gobierno de Mexicali. (2024). *Historia*, Gobierno de Mexicali. <https://www.mexicali.gob.mx/24/historiaEtapas.php> recuperado el 30 de abril de 2024.

Gobierno de México. (s. f.). *La Zona Libre de la Frontera Norte servirá como una cortina para que la gente no emigre, para que el mexicano pueda trabajar, ser feliz donde nació, donde están sus familiares, sus culturas, sus costumbres.* Gobierno de México. <https://www.gob.mx/zonalibredelafronteranorte> recuperado el 25 de marzo de 2024.

Gobierno del Estado de Baja California. (2024). *Marco Antonio Moreno Mexía, secretario de hacienda.* Gobierno del Estado de Baja California. [https://www.bajacalifornia.gob.mx/Secretarias/Secretario\\_Hacienda](https://www.bajacalifornia.gob.mx/Secretarias/Secretario_Hacienda) recuperado el 28 de mayo de 2024.

Gómez-Diago, G. (2010). Triangulación metodológica: paradigma para investigar desde la ciencia de la comunicación. *Razón y Palabra*, 72. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3356146>

González, P. (2017). Dos discursos en tiempos de Subversión: Benjamin y Siqueiros. *Discurso Visual, Revista de artes visuales*, 40, pp. 18-26. [http://www.discursovisual.net/dvweb40/TT\\_02.html](http://www.discursovisual.net/dvweb40/TT_02.html)

- González, S.; Arjona, Y. (2014) Land Art: Arte, política y naturaleza. *Estudios sobre arte actual*, (2), <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5190911>
- Gramsci, A. (1977). *Cultura y literatura*. Península.
- Hadjinicolaou, N. (1974) *Historia del arte y lucha de clases*. Siglo XXI.
- Hall, S. (2010). *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Envión / Universidad Javeriana.
- Hernández, R.; Fernández, C.; Baptista, P. (2010), *Metodología de la investigación*. McGraw Hill / Interamericana Editores, S. A. de C. V.
- Híjar, A. (2010). Ideología, muralismo y muralismos, *Crónicas, El muralismo, producto de la Revolución Mexicana, en América*, (14). <http://revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/view/24553>
- Híjar, C. (2013). Espacio público, territorio en disputa. *Discurso Visual*. (22). <http://www.discursovisual.net/dvweb22/agora/agocristinahijar.htm>
- Híjar, C. (2017) Los murales actuales como herramientas de resistencia y vehículos de la memoria. *Discurso Visual, Revista de artes visuales*, (40), pp. 48-60. [http://www.discursovisual.net/dvweb40/TT\\_05.html](http://www.discursovisual.net/dvweb40/TT_05.html)
- Idartes en casa. (s.f.). *¿Qué es el Museo Abierto de Bogotá?* Museo Abierto de Bogotá. <https://idartesencasa.gov.co/artes-plasticas-y-visuales/museo-abierto-de-bogota/2023/que-es> recuperado el 2 de octubre de 2023.
- Idartes en casa. (s. f.). *Corredor Calle 26 - Punto 2*. Museo Abierto de Bogotá. <https://idartesencasa.gov.co/artes-plasticas-y-visuales/museo-abierto-de-bogota/2023/calle-26/punto2> recuperado el 2 de octubre de 2023.
- Idartes. (2023, 22 de noviembre). *Museo Abierto de Bogotá, nominado a Premio Internacional de Arte*. Instituto Distrital de las Artes.

<https://www.idartes.gov.co/es/noticias/museo-abierto-de-bogota-nominado-premio-internacional-de-arte> recuperado el 21 de mayo de 2024.

Jiménez, A. (2020). Retoman rehabilitación del Centro Histórico de Mexicali. La inversión para la zona es de 56 millones de pesos. *El imparcial*. <https://www.elimparcial.com/mxl/mexicali/2020/08/17/retoman-rehabilitacion-del-centro-historico-de-mexicali/> recuperado el 30 de abril de 2024.

Jiménez-Yañez, C. y Mancinas-Chávez, R. (2009). Semiótica del dibujo infantil: una aproximación latinoamericana sobre la influencia de la televisión en los niños: casos de estudios en ciudades de Chile, El Salvador y México. *Arte, Individuo y Sociedad*, (21), pp. 151-164. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2974866>

Jiménez-Yañez, C. (2019). *Imaginario social, memoria colectiva y representaciones sociales. Propuesta teórico/metodológica para el análisis de la experiencia migratoria indocumentada en el norte de México a través del dibujo*. [Tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Baja California]. Repositorio UABC. <https://hdl.handle.net/20.500.12930/1417>

Jiménez-Yañez, C. (2021). American Dream. Migración indocumentada en el norte de México a través del dibujo. En Bermudez, M. (Coord.) *Luces en el camino: filosofía y ciencias sociales en tiempos de desconcierto* (pp. 1813-1837).

Jiménez-Yañez, C.; Martínez-Soto, Y. y Rosas-Martínez, P. (2022). Violencias en la travesía. Expresiones gráficas de migrantes indocumentados en el norte de México. *Guillermo de Ockham*, 20(1), pp. 129-142. <https://www.doi.org/10.21500/22563202.5625>

- Lacras [@corrosivo.carsal]. (12 de agosto de 2023). *Dicen que en Colombia hay piedras plateadas como un espejo, que cuando caen, suenan y huelen a rebelión.* 13120 - ACAT [Fotografía]. Instagram. [https://www.instagram.com/p/Cv20GggvHLg/?igsh=MWQ4eDRjZXI1c3B0eA%3D%3D&img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/Cv20GggvHLg/?igsh=MWQ4eDRjZXI1c3B0eA%3D%3D&img_index=1).
- Lebrún, A. (2014). Industrias culturales, creativas y de contenidos. *Consensus* 19(2), pp. 45-57. [https://oibc.oei.es/uploads/attachments/69/Industrias\\_Culturales\\_Creativas\\_y\\_de\\_Contenidos\\_-\\_Ana\\_Mar%C3%ADa\\_Aspillaga.pdf](https://oibc.oei.es/uploads/attachments/69/Industrias_Culturales_Creativas_y_de_Contenidos_-_Ana_Mar%C3%ADa_Aspillaga.pdf)
- Lombardo, V. (2021). *La batalla de las ideas en nuestro tiempo*. Universidad Obrera Vicente Lombardo Toledano.
- López, A. (2020, 8 de junio). *La historia del mural de Diego Rivera en el Rockefeller Center que fue destruido.* AD Magazine. <https://www.admagazine.com/cultura/diego-rivera-mural-rockefeller-center-historia-20200604-6910-articulos> consultado el 30 de octubre de 2023.
- López, M. (2012) Sentirse en casa, Ariadne: un proyecto para la inclusión de personas migrantes a través del arte. *Arteterapia: Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social.* 7, pp. 119-139. [https://doi.org/10.5209/rev\\_ARTE.2012.v7.40765](https://doi.org/10.5209/rev_ARTE.2012.v7.40765)
- Heras, A. (2016, 25 de octubre). Dirigente de Coparmex en Mexicali, detenido por fraude de \$143 millones. *La jornada*. [https://www.pressreader.com/mexico/la-jornada/20161025/282110636149015?srsId=AfmBOopMIHFtDgY\\_Y0JSf](https://www.pressreader.com/mexico/la-jornada/20161025/282110636149015?srsId=AfmBOopMIHFtDgY_Y0JSf)

[VTqB5O-stKxyFGnplqcWTOisQbFvqe-758](#) recuperado el 30 de abril de 2024.

Maldonado-Torres, N. (2017). El arte como territorio de re-existencia: una aproximación decolonial. *Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales VIII(5)*, pp. 26 - 28. <https://iberoamericasocial.com/arte-territorio-re-existencia-una-aproximacion-decolonial/>

Maldonado, M.; Lozano, C. (2017). *Fuera de la caja, Galerías independientes en Baja California*. INYCRE DISEÑO Y EDITORIAL.

Mariátegui, J. (s. f.). *El artista y la época*. Biblioteca Amauta.

Martínez, I. (2023, 20 de junio). La histórica comunidad de Compuertas. *Radar BC*. <https://radarbc.com/opinion/la-historica-comunidad-de-compuertas/>  
recuperado el 27 de abril de 2024.

Marulanda-Montes, A.; Mejía-Amézquita, V.; Giraldo-Ospina, T. (2022). El arte callejero como herramienta transformadora para una nueva ciudadanía en Manizales, Colombia. *Revista de Arquitectura (Bogotá)*, 24(2), 50-60. <http://doi.org/10.14718/RevArq.2022.24.4054>

Mattelart, A.; Neveu, E. (2004). *Introducción a los estudios culturales*. Paidós.

Mendoza, K. y Morgade, M. (2018). Talleres artísticos como dispositivos de investigación con migrantes adolescentes. *Revista de dialectología y tradiciones populares*, LXXIII(2), pp. 365-385. <https://doi.org/10.3989/rdtp.2018.02.005>

Meneses, M. (2006). "Ni derecho al centro tenemos". Jóvenes artistas gráficos en el espacio público de Oaxaca. *Especialidades. Revista de temas*

*contemporáneos sobre lugares, política y cultura*, 6(1) pp. 143-166.

<http://redalyc.org/articulo.oa?id=419548242002>

Minor, M. (2018, 2 de febrero). Invitan a inauguración de centro de artes en Santa Clara. *La Voz de la Frontera*.

[https://www.lavozdelafrontera.com.mx/local/invitan-a-inauguracion-de-](https://www.lavozdelafrontera.com.mx/local/invitan-a-inauguracion-de-centro-de-artes-en-santa-clara-879421.html)

[centro-de-artes-en-santa-clara-879421.html](https://www.lavozdelafrontera.com.mx/local/invitan-a-inauguracion-de-centro-de-artes-en-santa-clara-879421.html) recuperado el 27 de junio de 2024

Minor, M.; Domínguez, A. (2018) Buscan salvar arte del cerco internacional. *La voz de la frontera*. [https://www.lavozdelafrontera.com.mx/local/buscan-salvar-](https://www.lavozdelafrontera.com.mx/local/buscan-salvar-arte-del-cerco-internacional-1683221.html)

[arte-del-cerco-internacional-1683221.html](https://www.lavozdelafrontera.com.mx/local/buscan-salvar-arte-del-cerco-internacional-1683221.html) recuperado el 20 de mayo de 2024.

Moraña, M. (2021). El giro de los estudios culturales: epistemología, política, apropiaciones y debates. En Poblete, J. (ed.), *Nuevos acercamientos a los estudios latinoamericanos: cultura y poder* (pp. 167-192). UNAM.

Mouffe, C. (1991). Hegemonía e ideología en Gramsci. En Suárez, H. *Antonio Gramsci y la realidad colombiana*, pp. 167-227. Ediciones Foro Nacional por Colombia.

Museo Abierto de Bogotá. (2023). Museo Abierto de Bogotá [Cartilla didáctica].

Museo Nacional de Colombia. (2023, 8 de julio). Laboratorios Museo de Arte de Bogotá (MAB) IDARTES. *Museo Nacional de Colombia*.

[https://museonacional.gov.co/Lists/Eventos%20Museo/DetalleEvento.aspx?](https://museonacional.gov.co/Lists/Eventos%20Museo/DetalleEvento.aspx?ID=4901)

[ID=4901](https://museonacional.gov.co/Lists/Eventos%20Museo/DetalleEvento.aspx?ID=4901) recuperado el 8 de mayo de 2024.

- Nadal, A. (2014, 14 de mayo). ¿Qué es el capitalismo verde? *La jornada*. <https://www.jornada.com.mx/2014/05/14/opinion/032a1eco> recuperado el 27 de abril de 2024.
- O'Neil, M. (2011). *Participatory methods and critical models: Arts, migration and diaspora*, Durham University.
- Ortíz-Arellano, E. (2022). Carteles de Estados Unidos de América y la Alemania nazi en 1942: propaganda y guerra. *Revista Espiga* (21)44, pp. 151-173. <https://doi.org/10.22458/re.v21i44.4466>
- Ovalle, P. (2005). *Muros, códigos restringidos*. Centro de Estudios Culturales Museo.
- Oyola, K.; Villablanca, I. (2011). El arte muralista como instrumento político: sus influencias, objetivos y transformaciones coyunturales en Chile (1960 - 2000). *Revista Faro* (14). <https://www.revistafaro.cl/index.php/Faro/article/view/79>
- Palacios, A. (2009). El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas. *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, (4), pp. 197-211. <https://revistas.ucm.es/index.php/ARTE/article/view/ARTE0909110197A>.
- Panhispánico. (s. f.). Encomienda. *Diccionario panhispánico del español jurídico*. <https://dpej.rae.es/lema/encomienda> recuperado el 6 de mayo de 2024.
- Pardo, E. (enero - junio 2020). "Tolo" Eustolio Pardo. *Revista UABC, Año 19(97)*, pp. 50 - 52.
- Pasta de cocaína. Wikipedia. (8 oct 2024). En *Wikipedia*. [https://es.wikipedia.org/wiki/Pasta\\_de\\_coca%C3%ADna](https://es.wikipedia.org/wiki/Pasta_de_coca%C3%ADna) recuperado el 23 de mayo de 2024.

- Peimbert, A. (2019). Tensiones sincopadas y narrativas paradójicas sobre el espacio público en una ciudad fronteriza. *EURE Revista latinoamericana de estudios urbano regionales*, 45(136), pp. 259-280. <https://doi.org/10.4067/S0250-71612019000300255>
- Poblete, J. (Editor). Nuevos acercamientos a los estudios latinoamericanos. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo. (2023, 23 de noviembre). PNUD: “La gran desigualdad en Colombia no le permite crecer para generar riqueza y bienestar para todos/as/es”. *PNUD*. <https://www.undp.org/es/colombia/noticias/gran-desigualdad-colombia-no-permite-generar-riqueza-bienestar> recuperado el 16 de mayo de 2024.
- Rael, R. (2019) Teeter toter wall. *Rael San Fratello*. <https://www.rael-sanfratello.com/made/teetertotter-wall> Recuperado el 17 de enero de 2022.
- Real Academia Española. (2023). Palanca. *Real Academia Española*. <https://dle.rae.es/palanca> recuperado el 21 de mayo de 2024.
- Red Retro. Sistema de transporte onírico. (s. f.). *Inicio* [Página de Facebook]. Facebook. Recuperado el 28 de julio de 2024, de [https://www.facebook.com/redretrosistemadetransporteonirico/?locale=es\\_LA](https://www.facebook.com/redretrosistemadetransporteonirico/?locale=es_LA)
- Redretro Sistema de Transporte Onírico [@redretro]. (s. f.). *Posts* [Perfil de X]. X. Recuperado el 28 de julio de 2024, de <https://x.com/redretro?lang=es>
- Redretro. [@redretro.internacional]. (s. f.). *Videos, Fotografías* [Perfil de Instagram]. Instagram. Recuperado el 28 de julio de 2024 de [https://www.instagram.com/redretro\\_internacional/?hl=es](https://www.instagram.com/redretro_internacional/?hl=es)

- Robinson, A. (2016, 26 de noviembre). Art washing: las galerías como avanzadilla de la presión inmobiliaria. *La vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20161126/412174702593/el-arte-avanzadilla-inmobiliaria.html> recuperado el 25 de junio de 2024.
- Rodríguez, A. (2023, 2 de octubre). Remodelación del Centro Histórico asciende a 100 millones. *Radar BC*. <https://radarbc.com/general/gasto-centro-historico-costo-a-100-millones/> recuperado el 30 de abril de 2024.
- Rodríguez, J. (2014) Murales urbanos: amonestación en contra de la violencia. *Revista de ciencias sociales*, (27), pp. 196–213. <https://revistas.upr.edu/index.php/rcs/article/view/5858>
- Rodríguez, M. (2024). *Escuela de comunicación popular Grafito Activo: Una apuesta teórica y práctica para la construcción de identidad colectiva*. [Tesis de maestría, Instituto de Investigaciones Culturales Museo, Universidad Autónoma de Baja California]. Catálogo cimarrón.
- Rodríguez, V. (2019). Iglesia bajacaliforniana altera mural de artista en Mexicali por censura. <https://www.gq.com.mx/entretenimiento/articulo/mural-mexicali-censura-iglesia> consultado el 26 de abril de 2024.
- Rojas, A. (2013). We morph war into magic, the story of the Border Fence Mural, a Community Art Project in Calexico-Mexicali. *Aztlan: A Journal of Chicano Studies*, 38(1), pp. 141–164. <https://doi.org/10.1525/azt.2013.38.1.141>
- Samaja, J. (2018). La triangulación metodológica (Pasos para una comprensión dialéctica de la combinación de métodos). *Revista Cubana de Salud Pública*, 44(2). [http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0864-34662018000200431](http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0864-34662018000200431)

- Sánchez, J. (2010). *La construcción del paisaje urbano, la disputa por la significación del graffiti en Tijuana*. [Tesis de maestría, Instituto de Investigaciones Culturales – Museo, Universidad Autónoma de Baja California]. Catálogo cimarrón.
- Shell plc. (13 agosto 2024). En *Wikipedia*. [https://es.wikipedia.org/wiki/Shell\\_plc](https://es.wikipedia.org/wiki/Shell_plc) recuperado el 24 de junio de 2024.
- Silva, A. (2006). *Imaginario Urbanos*. Arango editores Ltd.
- Squatters (2017). Proyecto squatters. *Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales VIII(5)*, 175-181. <https://iberoamericasocial.com/proyecto-squatters/>
- Stinkfish. (2023, julio 7). La ciudad sigue fallando / Apuntes sobre el graffiti en Bogotá. *Stinkfish*. <https://stinkfish.wordpress.com/2023/07/07/la-ciudad-sigue-fallando-apuntes-sobre-graffiti-en-bogota/> recuperado el 20 de mayo de 2024.
- Suárez, K. (2023). De los valles de Mexicali a las costas de Veracruz: la travesía de la cervecera Constellation Brands para construir una nueva planta en México. <https://elpais.com/mexico/2023-05-05/de-los-valles-de-mexicali-a-las-costas-de-veracruz-la-travesia-de-la-cervecera-constellation-brands-para-construir-una-nueva-planta-en-mexico.html> recuperado el 29 de abril de 2024.
- Tapia, M. (2024, 15 de enero). Por falta de apoyo gubernamental, cierra el Hotel del Migrante. *La voz de la frontera*. <https://www.lavozdelafrontera.com.mx/local/por-falta-de-apoyo-gubernamental-cierra-el-hotel-del-migrante-11287993.html> recuperado el 29 de abril de 2024.

- Thompson, J. (1998). *Ideología y cultura moderna*. UAM-X.
- Torres, C. (2021, 9 de diciembre). El Radiador: Con esteroides. *Esquina32*.  
<https://esquina32.info/2021/12/el-radiador-con-esteroides/> recuperado el 29 de abril de 2024.
- Valdez, N. (2022). Neomural Seguimos Representación de la resistencia social en Chile. *Nierika*, año 12(23), pp. 16-55.  
<https://www.doi.org/10.48102/nierika.vi23.565>
- Vargas, S. (2015). *Trípido, historia, construcción de verdad y violencia*. Publicaciones La Sorda.
- Vázquez, A. (2021, 13 de marzo). HENRI LEFEBVRE. LA PRODUCCIÓN DEL ESPACIO [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=-GgBfHIVcc8>
- Velasco, I. (2022). *Muralismo en Colombia*. [Fanzine].  
[https://issuu.com/jivelasco1996/docs/fanzine\\_muralismo\\_en\\_colombia](https://issuu.com/jivelasco1996/docs/fanzine_muralismo_en_colombia)
- Vicario, L. (2018). Bilbao: Regeneración Urbana y Gentrificación en el nuevo Waterfront. *PORTUS*. <https://portusonline.org/bilbao-regeneracion-urbana-y-gentrificacion-en-el-nuevo-waterfront/> recuperado el 27 de junio de 2024.
- Villa, M. (2020). Mauricio Villa. *Revista UABC*, Año 19(97), pp. 9-12.  
[https://issuu.com/revistauabc/docs/revista\\_uabc\\_no\\_97](https://issuu.com/revistauabc/docs/revista_uabc_no_97)
- Villamizar, G. (2013, 15 de marzo). Artwashing. *Esferapública*.  
<https://esferapublica.org/daros-house/> recuperado el 26 de junio de 2024.
- Vivero, L. (2012). Murales y graffiti: expresiones simbólicas de la lucha de clases. *Ánfora*, 19(33), pp. 71 - 87. <https://doi.org/10.30854/anf.v19.n33.2012.70>
- Vivero, L. (2023). Antonio Gramsci: conceptos fundamentales para una práctica sociopolítica del Trabajo Social. En Vivero (comp.), *Gramsci y la filosofía de*

*la praxis, aportes para un proyecto ético político del trabajo social.* (pp. 13-96). CLACSO/Temuco: Universidad Católica de Temuco.

Wehner, K. (2021). Art-Washing: Can art change the world? Thoughts on the MET exhibition 'The Medici: Portraits & Politics 1512-1570' and an interview with Peter Kennard. *King Kong Magazine*, (12).  
<https://www.museumclausum.org/04Texte/06-art-washing/art-washing.html>

Zamora, F. (2006). *Filosofía de la Imagen: Lenguaje, Imagen y Representación*. UNAM.

Zapata, J. (2016, 22 de febrero). Bogotá, capital latinoamericana del graffiti. *El País*.  
[https://elpais.com/elpais/2016/02/19/videos/1455892149\\_439281.html?id\\_externo\\_rsoc=FB\\_CM](https://elpais.com/elpais/2016/02/19/videos/1455892149_439281.html?id_externo_rsoc=FB_CM) recuperado el 24 de junio de 2024.

## ENTREVISTAS

Entrevistado:

**Raymundo Rascon.** Sociólogo, profesor en la Facultad de Humanas de la Universidad Autónoma de Baja California. Ha realizado intervenciones murales desde 1980 en diversos puntos de la ciudad de Mexicali.

Lugar: Hotel del Norte, Mexicali, Baja California.

Fecha: 14 de abril de 2023.

Duración: 00:46:33

Entrevistado:

**Eustolio Pardo.** Mejor conocido como Tolo. Comunicólogo de formación que se dedica a la pintura tanto mural como de caballete y fue partícipe de las intervenciones organizadas por el Colectivo Tomate en el centro de la ciudad de Mexicali, además es responsable de la coordinación y diseño del mural en el cerco fronterizo que se ejecutó de manera colaborativa con personas locales.

Lugar: Instalaciones de Casa de Artes y Oficios La Joyita, Mexicali, Baja California.

Fecha: 23 de abril de 2023

Duración: 00:42:42

Entrevistado:

**Stinkfish,** grafitero de origen mexicano pero criado en Bogotá, Colombia, ha realizado intervenciones en múltiples ciudades del mundo y pertenece a proyectos como el Instituto Bogotano de Corte donde se produce material gratuito relacionado con el fanzine y oficios del corte.

Lugar: Café Nicanor, Bogotá, Colombia.

Fecha: 05 octubre 2023.

Duración: 1:42:26

Entrevistado:

**Thomas Gin.** Fundador de la Asociación Civil Calle 13 y la Casa de Artes y Oficios La Joyita, lugar donde se imparten múltiples talleres artísticos y de oficios.

Lugar: Instalaciones de Casa de Artes y Oficios La Joyita, Mexicali, Baja California.

Fecha: 28 de mayo de 2023.

Duración: 45:24

Entrevistado:

**Mauricio Villa.** Artista Visual mexicalense que realiza intervenciones en espacio público de manera autogestiva y colectiva, además participó en la convocatoria de Colectivo Tomate Ciudad Mural Mexicali para protestar sobre el despojo del agua en la región por parte de una cervecera.

Lugar: Café Ocho y medio, Mexicali, Baja California.

Fecha: 20 de mayo de 2024.

Duración: 00:41:61

Entrevistadas:

**Marghen Rodríguez, Valeria Carrillo, Raquel Chew, Erika Blanco, Elisa Gastélum.** Algunas de las integrantes de la Escuela de Comunicación Popular Grafito Activo, quienes llevan trabajando en la comunidad de la colonia Satélite desde el año 2021.

Lugar: Videollamada por meet.

Fecha: 03 julio de 2024.

Entrevistado:

**Wapz.** Artista del grafiti mural bogotano quien ha participado en las convocatorias del Museo Abierto de Bogotá y también llegó a formar parte de la mesa distrital de grafiti. Pero actualmente sólo pertenece a la mesa de la localidad de Chapinero.

Lugar: comunicación por medio de chat de instagram. @graffiti\_wapz

Fecha: comunicación sostenida entre octubre de 2023 y mayo de 2024.

Entrevistada:

**Alma Arcelia Ramírez Iñiguez:** Académica de la facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Autónoma de Baja California.

Lugar: Instituto de investigaciones Culturales-Museo. Docente invitada a la clase Seminario de Estudios Socioculturales de la Maestría en Estudios Socioculturales

Fecha: 22 de febrero de 2023.