

As trajetórias do *graffiti* na Bogotá contemporânea

245



Natalia Pérez Torres

Universidade Federal de Santa Catarina

El graffiti no es ni una secreción maloliente ni una sombra aberrante de la cultura, como tampoco es la solución a todos nuestros males. Es una parte más, si acaso un cristalino donde se refleja sin tapujos, tal cual, idealizado o caricaturizado, ese mundo que lo produce. Con sus contrastes nos ayuda a conocer plenamente nuestro ser íntimo y público, y a tomar conciencia de la mutabilidad de la cultura. Su amplitud, su calidad, su visualización manifiestan a su vez el grado de represión vivencial y mental de cada modelo de civilización y la riqueza humana que encierra o libera. Es el subconsciente urbano, allí donde la marginalidad cultural aflora, pero cuyos límites se desdibujan en tanto y cuanto el desarrollo del individuo y el desarrollo del ser social confluyen sin conflicto. (FIGUEROA, 2006, p. 8)

Nos últimos anos Bogotá tem sido testemunha do ressurgimento do *graffiti*¹, um fenômeno urbano efêmero e contestatório por definição que, porém, está sendo objeto de processos de cooptação institucional funcionais a diversos propósitos públicos e privados.

O “novo” auge desta prática cultural na cidade se apresenta, como na década de 60, no marco do conflito interno que constitui o país². Pela sua potência como linguagem visual e veículo de exposição pública de aspectos ligados a uma problemática de longa duração, o *graffiti* emerge em alguns casos como uma intervenção³ reveladora das tensões que configuram dito conflito ao tempo que reflete as diferentes formas de apropriação da cidade através do uso do espaço público como cenário principal de sua expressividade.

Essa variante na maneira de entender o conflito, isto é, para além do seu significado bélico [tão naturalizado pelo povo colombiano], apresenta-se como um elemento chave para tentar compreender as dinâmicas cidadinas de Bogotá, construtoras de narrativas que experimentam suas próprias tensões internas. Entende-se assim que o *graffiti*, sujeito a uma trajetória marcada pelas mudanças sociais locais e globais das últimas décadas, revela aspectos desse conflito interno, mas também as disputas de sentido pelo seu papel como linguagem em permanente trânsito da clandestinidade para o reconhecimento.

1 Acolhe-se a escrita da palavra na sua acepção italiana e em itálico, correspondente ao plural de *graffito*, derivada do termo *graffiare* [que, segundo o pesquisador português Ricardo Campos (2010) “designa marca ou inscrição feita num muro/parede”], não só porque é a mais utilizada tanto no próprio mundo da prática quanto no meio acadêmico, mas porque a diferença da forma como é escrita e definida no espanhol [*grafiti*: “letrero o dibujo”] e no português [grafite: “carvão mineral do que se faz o interior dos lápis”] considera-se que esta forma não permite lugar a confusões ou a possíveis reduções derivadas dos significados nestes idiomas.

2 Entenda-se o conceito de conflito interno como uma série de problemas crônicos não resolvidos que tem mantido em um estado de guerra permanente à Colômbia particularmente na sua história republicana. De acordo com o exposto pela antropóloga Andrea Pérez Fonseca (2008), o conflito colombiano é de caráter interno e político, e se apresenta na forma de guerra irregular. A violência, nesse sentido, cumpre um papel crucial como expressão do conflito tanto nas zonas rurais, quanto nas cidades.

3 A palavra “intervenção” será usada ao longo do texto com a função de explicar o duplo sentido do *graffiti* como prática e como imagem. Assim, assume-se que intervenção é o conceito que identifica este fenômeno simultaneamente como produto e como produção.



Figura 1. Intervenção do grafiteiro bogotano Crix do crew Fenômenos.

Fonte: N. Pérez, 2013.

Atualizando um fenômeno em transformação

A presença massiva de *graffiti* nas nossas cidades latino-americanas e no mundo todo é uma amostra singular sobre algumas das transformações decorrentes dos processos de globalização da cultura nas últimas décadas. Tido como um dos sintomas da hibridação cultural⁴ e como um fenômeno urbano “fragmentado, híbrido e mestiço” (CAMPOS, 2010, p. 263), o *graffiti* perpassa hoje por um período de reconfiguração interno que dialoga com as mudanças políticas das cidades ao tempo que robustece a denominada “cultura visual contemporânea”⁵.

Mas, o que poderíamos entender hoje por *graffiti*? Comumente se fala dele fazendo alusão à prática de pintar ou desenhar com *spray* superfícies visíveis das áreas urbanas, sejam espaços públicos ou lugares privados. Porém, não todas as intervenções chamadas habitualmente de *graffiti* remetem a esta forma de expressão urbana.

4 Entenda-se aqui a “hibridação” nos termos de Néstor García Canclini, ou seja, como “[los] procesos socio-culturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (2012, p. 14).

5 Assume-se a cultura visual contemporânea conforme exposta por Ricardo Campos (*apud* MIRZOEFF, 1999) como a “tendência moderna para visualizar a existência, uma competência relativamente recente na história da humanidade, que traduz a centralidade do olhar e da visualidade no entendimento e representação da realidade” (CAMPOS, p. 57).

Existem outras maneiras de apropriação visual dos lugares que, embora realizadas com os mesmos materiais ou em circunstâncias parecidas [clandestinamente, anonimamente, usando o muro como lugar de visibilidade ou plataforma de difusão, etc.], respondem a diferentes linguagens e são executadas com objetivos e alcances diferentes⁶. O que apelidamos genericamente de *graffiti* atende a uma tentativa social de catalogar e explicar uma prática eminentemente urbana com diversas características constitutivas que, pela sua ubiquidade, modos de produção e ambiente em que se desenvolve, é difícil de encaixar em uma única categoria e em uma só definição.

O *graffiti*, o fenômeno que “marca uma das relações estéticas possíveis entre cidadãos e cidade” (SILVA, 2011, p. X) nasceu para tomar conta das paredes. Foi assim quando os muros das ruas se usavam para comunicar, buscar algum tipo de interlocução, provocar ou simplesmente deixar uma “marca que documenta a própria presença num momento e lugar determinados” (STAHL, 2009, p. 31), e é assim hoje que está muito mais envolvido com a estética pública das cidades e seu relato lhe pertence não somente às diferentes subculturas conformadas principalmente por jovens, mas a algumas das instituições públicas das metrópoles.

Fala-se em genérico do *graffiti* devido à própria potência política do conceito que, tendo perpassado diferentes momentos históricos, conseguiu se destacar como uma criação polissêmica cuja referência principal não tem deixado de ser a contestação e a desobediência em momentos nos que, explica Stuart Hall (*apud* MOTTA, 2000), se mantem a tendência global à “homogeneização cultural”:

[...] no interior do discurso do consumismo global, as diferenças e distinções culturais, que definiram a identidade, tornam-se redutíveis a um tipo de língua

⁶ Entre as práticas que comumente são associadas ao *graffiti* destacam-se a pichação, a pintura mural e o pós-*graffiti*. No entanto, com as mudanças que o *graffiti* está experimentando por causa da sua acrescentada relevância estética e cultural no cenário das cidades, parece claro que não em todas as suas manifestações existe um mesmo impulso criador ou um mesmo objetivo de comunicação. Também é evidente que, em se falando de pós-*graffiti*, por exemplo, a precariedade não é o signo marcante, como a velocidade não é a característica principal da pintura mural assumida como *graffiti*. Assim, assistimos à mutação constante e à mistura destes elementos constitutivos que fazem com que seja muito complexo de se definir este fenômeno somente com arranjo a uma ou duas características principais.

franca internacional ou fluência global, nas quais todas as tradições específicas ou identidades distintas podem ser traduzidas. Esse fenômeno é conhecido como “homogeneização cultural”. (MOTTA, 2000, p. 261)

Esta prática cultural coletiva experimenta um processo de transformação em relação a suas principais características definidoras: subversão da ordem social; elemento democratizador da arte; maneira de assumir as novas relações entre o público e o privado e “máquina de guerra”⁷. O *graffiti* vai se abrindo caminho no mundo da arte através da arte urbana, dialoga com a arte pública e vai se consolidando como uma criação que ultrapassa e coloca em questão o espaço público como suporte primário de efetivação. Sua presença tem se ampliado e seus códigos são recriados e “capturados” de diversas formas por diversos agentes.

249

Como uma manifestação artística com uma importante capacidade de agência, o *graffiti* contribui à configuração, exposição, circulação de algumas formas de conflito nas cidades. Ao ter um papel de agenciamento e de ativação das “máquinas de guerra”, esta prática ajuda a revelar coletivos, espaços e se enfrenta àquilo que está institucionalizado: confronta códigos e ainda à instituição da arte. Desta maneira, assume-se a capacidade de agência do *graffiti* simultaneamente como a faculdade de ação [prática] e de “iluminação” [significação] do contexto social e humano em que se inscreve (Cf.

7 Definidas dessa maneira por Armando Silva (2011), Celso Gitahy (2012), Néstor García Canclini (2012) e Nelson Peixoto Brissac (2002), estas características são expostas aqui em função de identificar e agrupar os diferentes sentidos atribuídos à prática na contemporaneidade. Assim, Silva entende que o *graffiti* subverte uma ordem que pode ser social, cultural, linguística ou moral e que tem na proibição seu componente essencial. (2011, p. 3) Entretanto, Celso Gitahy assume o *graffiti* desde o ponto de vista de sua potência democratizadora no campo da arte na medida em que “acontece de forma arbitrária e descomprometida com qualquer limitação espacial ou ideológica” (2012, p. 13). Para Canclini, o *graffiti* marca uma distinção entre o público e o privado, entre a política e a vida cotidiana, pelo fato de ser efêmero, desinstitucionalizado e marginal (2012, p. 307). Enfim, a “máquina de guerra”, conceito desenvolvido inicialmente pelos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995, p. 11), pode-se entender aqui como reelaborado por Peixoto quanto “uma certa maneira de ocupar o espaço. É uma invenção de populações itinerantes, que ocupam o território pelo deslocamento [...] A máquina de guerra opera fora do aparelho do Estado e da economia corporativa, fora dos dispositivos de estruturação e controle do espaço urbano [...] Configurações informes que escorrem e vazam, preenchendo todos os vazios existentes. Modo como o fluido ocupa o espaço”.

APPADURAI, 1986). Isto supõe, não somente que o *graffiti* possa ser tido enquanto coisa, mas que representa uma “agencia secundária” na medida em que ditas agências “actuan a menudo como médios a través de los cuales se manifiesta y se realizan intenciones” (GELL, *apud* LUNA, 2012, p. 177). O componente político configura-se assim como a principal qualidade de agência no *graffiti*:

[...] al instalarse en las rutinas de la cotidianidad, al intervenir, al constituirse en agencia, se convierte en poseedor de una cualidad política, en tanto constituye espacios que permiten la expresión de otro oculto, en muchos casos anónimo, que evidencia su extrañamiento frente a la otredad, colocándose fuera de la vida, pues pareciera extrañarse ante ésta, pero a su vez, desde el interior de la vida, configurando sentidos que llaman a observar la vida desde fuera de ésta [...] se constituye, así, la construcción estética más allá de una transmisión de significados, más como imágenes que evocan y connotan. (HERRERA; OLAYA, 2011, p. 102)

Dado que o *graffiti* continua a existir como tática, ou seja, como “surpresa numa ordem” (DE CERTEAU, 2012, p. 95), diferentes estratégias, isto é, distintas “astúcias” desdobradas pelo poder, são adotadas para manter as regras. Assim, o acolhimento e o veto dialogam, fazendo com que atualmente esteja transitando simultaneamente o lugar da legalidade e o lado da ilegalidade.

A tensão que existe entre o *graffiti* como prática com a possibilidade de transformar qualitativamente alguns espaços públicos [ação], e o espaço público como “rosto” da cidade [significado], adverte que existe um conflito entre o que se espera e o que acontece em termos de apropriação e da construção socioespacial dos lugares. E essa luta simbólica, prática e política que se dá ao redor do espaço público construído em perspectiva do *graffiti* [e que é parte da sua essência enquanto contestação] está transitando sobre processos de negociação de sentido [enquanto prática cultural, linguagem visual e intervenção pública] que evidenciam a necessidade de liga-lo à trama cultural da cidade.

Apesar da má fama que ainda carrega dentro dos setores mais conservadores da sociedade, e do vínculo sistemático que tem com o vandalismo, o *graffiti* diz respeito da cidade contemporânea como uma complexa rede de relações simbólicas e uma construção

compartilhada, que transforma a percepção do urbano para além da sua dimensão espacial, agenciando tanto novos espaços políticos quanto possibilidades de compreensão do território e das múltiplas e diversas dinâmicas que o configuram.



Figura 2. *Graffitis* bogotanos na década de 2000.

Esq. Colectivo Toxicómano Callejero. / Dir. APC (Animal Power Crew).

Fonte: <https://www.flickr.com/photos/toxicomano666/3785010060/> e [https://](https://lideresxbogotablog.files.wordpress.com/2013/08/graffiti-2.png)

lideresxbogotablog.files.wordpress.com/2013/08/graffiti-2.png

As trajetórias do *graffiti* na Bogotá contemporânea

Da mesma maneira que acontece com as análises sobre o *graffiti* no mundo⁸, é comum que especialistas na matéria localizem o *graffiti* bogotano desde a pré-história⁹. Segundo o depoimento do antropólogo e jornalista colombiano Antonio Morales Rivera no documentário sobre *graffiti* “Memoria Canalla” (2009), essa forma de expressão acompanha a evolução do homem na medida em que supre a necessidade de comunicação e funciona quanto traço de vida e registro de suas formas de sociabilidade¹⁰. No caso específico de Bogotá,

8 É o caso das pesquisas sobre *graffiti* desenvolvidas pelo espanhol Fernando Figueroa (2006), pelo português Ricardo Campos (2010), e pelo norteamericano Jeff Ferrell (1996).

9 O apelo à pré-história para explicar um fenômeno contemporâneo inserido no âmbito das artes não é exclusivo do *graffiti*, mas revela a maneira como a contemporaneidade é, segundo Giorgio Agamben (2009), o desenvolvimento de uma relação com o próprio tempo [presente] tomando certa distância dele, mantendo o olhar na origem [passado]: “A distância – e, ao mesmo tempo, a proximidade – que define a contemporaneidade tem o seu fundamento nessa proximidade com a origem, que em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente” (2009, p.69). Essa relação, entendida também uma “contiguidade”, é fundamental aqui para entender o *graffiti* como uma prática com antecedentes no passado que é reelaborada no presente.

10 Pensa-se aqui o conceito filosófico de sociabilidade proposto por Georg Simmel como

agrega Morales Rivera, as primeiras manifestações do que poderia ser considerado como antecedente do *graffiti* foram os petróglifos feitos pelos chibchas em diversas partes da savana e nas fronteiras do seu império “para marcar determinados tipos de cosas relacionadas con la fertilidad, con su cultura, con las fronteras mismas [...]” (MEMORIA CANALLA, 2009).

Todavia, como foi colocado no apartado anterior, ainda que as raízes desta forma de expressão possam remitar às mesmas necessidades, instintos ou intenções comunicativas, dependendo do lugar e do tempo em que elas brotam, revelam características singulares que dizem respeito à cultura e à sociedade em que se inscrevem. No caso de Bogotá essa primeira noção de *graffiti*, que remete a uma ideia de fronteira, exhibe tenuemente uma noção de conflito que merece ser retratada e salvaguardada. Se as inscrições iniciais feitas com pinturas vegetais sobre pedra já apontavam algo mais do que o instinto de comunicação, as que hoje recebem o nome de *graffiti* e são elaboradas sobre muros com aerossol parecem continuar a relatar as disputas sobre as que se erige a sociedade colombiana.

Para reforçar esse pressuposto, entende-se junto com o exposto por Armando Silva no mesmo documentário (2009) que a complexidade das sociedades modernas contribui a redefinir a prática do *graffiti*. Superando a questão do instinto, o *graffiti* contemporâneo¹¹ configura-se também sob o criativo e o político, evidenciando diferentes tipos de conflitos e tensões. Assim, assume-se que a questão do conflito é fundamental para entendermos as particularidades do *graffiti* bogotano.

Bogotá e São Paulo, segundo o próprio Silva (2011), lideraram o movimento do *graffiti* nos anos 80 em América Latina enquanto

reelaborado pela antropologia urbana por Heitor Frúgoli quanto “um tipo ideal entendido como o ‘social puro’, forma lúdica arquetípica de toda a socialização humana, sem quaisquer propósitos, interesses ou objetivos que a interação em si mesma, vivida em espécies de jogos, nos quais uma das regras implícitas seria atuar como se todos fossem iguais” (2007, p. 9).

11 Cabe ao conceito de *graffiti* contemporâneo o fato de ser uma prática que se mistura com o tempo no que se encontra, mas que procura percebê-lo e mudá-lo. No citado ensaio de Agamben (2009) ele define essa tentativa de mudança, o contemporâneo, como a possibilidade de perceber “o escuro do tempo”, como uma necessária interpelação do presente tomando distancia dele. Outras perspectivas sobre o contemporâneo, especificamente no âmbito das artes, consideram que o contemporâneo se define como resposta a uma crise e em função das pulsões do presente (Cf. GIUNTA, 2014).

expressão cidadã. No caso da capital colombiana, segundo o depoimento da cineasta Marta Rodríguez no documentário de 2009, o auge do *graffiti* deu-se sob a palavra liberdade, pois “se empezó un movimiento de transgresión, de romper con esa sociedad tradicional, católica, hipócrita, racista, colonialista y los jóvenes dijeron no más, no más [...]”. No meio dos conflitos políticos regionais da época, foi característico o *graffiti* chamado de anti-imperialista, um *graffiti* mais panfletário. Tratava-se de “un *graffiti* muy poco creativo dominado por los grupos de izquierda y prácticamente sin ninguna opción estética que lo fundamentara”. (MEMORIA CANALLA, 2009)

Entende-se assim que o *graffiti* na Colômbia esteve muito vinculado aos movimentos políticos, aos movimentos sociais e também às guerrilhas. Um dos exemplos paradigmáticos para assinalar essa relação é o caso do Movimento 19 de Abril (M-19)¹², grupo guerrilheiro que, primeiro através do uso da publicidade formal deu-se a conhecer, e depois se trasladou às ruas das cidades por meio do *graffiti* como ferramenta de difusão. Esse fato, comenta Antonio Morales Rivera na entrevista realizada pela artista urbana Bastardilla (2009), “fue muy importante en el desarrollo de la lucha política y armada del M-19” e contribuiu, paralelamente, no reconhecimento e na adoção do *graffiti* como meio de expressão cidadã:

Todo el otro trabajo grafitero del M-19 fue tan importante, que en esa época nosotros sabíamos perfectamente, quienes estábamos cercanos al asunto, que ya no era la militancia urbana del M-19 la que pintaba las paredes, sino que un montón de gente que se sentía convocada por el M-19, adoptaron el *graffiti* del M para expresarse y ponían consignas que no eran necesariamente del M-19. El M-19 podía poner “con el pueblo y con las armas al poder” y de repente en un barrio ponían “contra la corrupción, no sé qué... M-19”. (MEMORIA CANALLA, 2014)

A relação do *graffiti* com os muros da cidade foi essencial tanto para esse tipo de movimentos, quanto para cidadãos do comum. Segundo o depoimento de Marta Rodríguez em “Memoria Canalla”

12 O M-19 foi um movimento guerrilheiro colombiano ativo no período compreendido entre os anos 1970 e 1989. Caracterizado por agir no marco de um modelo de guerra insurrecional enquadrado no “populismo armado” (NARVAEZ, 2012), depois da sua desmobilização foi um dos movimentos políticos protagonistas no processo de consolidação de uma assembleia constituinte que reformou a Constituição Política da Colômbia em 1991.

(2009), “el muro era un sitio donde el pueblo hablaba, donde el pueblo se expresaba”. A propósito da visita do Papa Paulo VI à Colômbia em 1968, muitas pessoas saíram às ruas de Bogotá para pôr em conhecimento do mundo que eram marginais, que passavam fome, e “hubo cosas absolutamente geniales” em termos dos mecanismos que foram usados para expressar essas demandas. Essas formas de comunicação permitem pensar nesse evento como mais um antecedente do *graffiti* na cidade na medida em que, ressalta a entrevistada, expõem o significado dos muros como “lugares de confrontación”.

Outro momento importante na caracterização do *graffiti* em Bogotá teve a ver com as mobilizações indígenas que se deram a propósito da comemoração dos 500 anos da “descoberta” de América e que contribuíram a representar os relatos alternativos que os povos sobreviventes e segmentos acadêmicos apartados da historiografia oficial faziam sobre esse acontecimento. A pintura mural destacou-se nesse momento e trouxe de novo a questão da intenção comunicativa à tona, porém com um senso mais estético. A diferença do que acontecia na década de 80, na qual houve uma introdução da figura [com a permanência do sentido prático e político do período precedente], para começos da década de 1990 o *graffiti* assume um rol de maior convivência com outras expressões e movimentos como o do rock em espanhol, convertendo-se inclusive em um assunto banalizado através da moda (SILVA, 2011, p. 4).

Precisamente, em 1988 encontra-se um dos primeiros antecedentes de concursos sobre *graffiti* na cidade. Segundo Armando Silva (2011) nesse ano no bairro La Perseverancia, um dos bairros populares mais tradicionais do centro de Bogotá, organizou-se um concurso “para premiar publicamente o melhor e mais ousado grafiteiro” (2011, p. 4) o que sem dúvida representava uma afronta à proibição e à censura que desde muito antes a prática do *graffiti* encerrava. Contudo, os anos 90 não foram especialmente férteis para o desenvolvimento deste movimento na cidade. Devido à diminuição das mobilizações sociais no país [o que incluiu a desmobilização do M-19], e também ao processo de apropriação cultural e de trivialização do *graffiti* por parte da indústria da moda, principalmente, ele perpassou por um período de estancamento e perdeu um pouco da relevância que tinha obtido em razão dos acontecimentos sociais e políticos dos anos anteriores.

É somente até a entrada do novo milênio que o *graffiti* reemerge com mais força, transformando-se e, conforme explica Silva em “Memoria Canalla” (2009), inspirando a arte pública da cidade.

A propósito dos grupos que se adjudicavam o *graffiti* nos anos 70 e 80, uma análise aparte merece o papel que teve a universidade pública como epicentro das intervenções mais voltadas às questões políticas. Se Bogotá podia ser considerada como referente internacional do *graffiti* nesse momento, a Universidade Nacional de Colombia [UN] era “a Meca” do movimento no mundo (SILVA, 2011, p. 4). Efetivamente nessa universidade, fundada no século XIX, criou-se uma tradição grafiteira de contestação que desde a década de 70 tem estado vinculada ao movimento estudantil e a diversas formas de pensamento que encontraram nos seus muros os lugares de maior expressividade. Segundo o relato de Marta Rodriguez no documentario sobre a história do *graffiti* em Bogotá, “la Universidad Nacional ha tenido sus muros para que pasen todas las tendencias desde los mamertos¹³, hasta los prochinos [maoístas], hasta los narcos, hasta lo que usted quiera” (MEMORIA CANALLA, 2009).

A relevância da UN em termos da prática do *graffiti* em Bogotá está sustentada não só no fato da universidade representar em uma escala menor os diversos conflitos da Colômbia, mas porque muitos dos *graffitis* que circulam na cidade e viajam através dos seus muros são originados lá (BENAVIDES-VANEGAS, 2005, p. 60). Para Armando Silva (2011), trata-se do encontro de duas beligerâncias [a popular e a universitária] “apoioando-se mutuamente (logística, estratégica e culturalmente), marcando, nessa mesma prática, a noção de cidade mesclada e mestiça em escrituras espontâneas com modos e estilos modernos de concepção”. Sem dúvida, além das questões de oposição ao governo e das filiações e paixões políticas, os *graffitis* gerados na UN “se tornavam ícones expressivos e confabulatórios de uma sociedade no seu dia-a-dia” (SILVA, 2011, p. 5).

13 “Mamerto” é a palavra coloquialmente utilizada na Colômbia para se referir às pessoas de orientação política de esquerda. Também, segundo o dicionário latino-americano online “Así hablamos”, pode-se entender como a mistura de alguém nerd, intelectual e hippie. (DICIONÁRIO LATINO-AMERICANO ASI HABLAMOS)



Figura 3 – Graffiti do Ernesto “Che” Guevara na Universidad Nacional.

Fonte: <http://www.homohabitus.org/blog/imgs/plazaChe.jpg>



Figura 4 – Graffiti de Camilo Torres Restrepo na biblioteca da UN.

Fonte: <http://mikesbogotablog.blogspot.com.br/2011/09/national-university-open-air-canvas.html>

html Figura 4 – Graffiti de Camilo Torres Restrepo na biblioteca da UN.

Desde 1976 os retratos de Ernesto “Che” Guevara e de Camilo Torres¹⁴ viraram ícones do campus de Bogotá e símbolos de resistência. Tanto a imagem do revolucionário argentino [morto na Bolívia em 1967], quanto o rosto do padre colombiano, representam o que Farid Benavides-Vanegas (2005) concebe como uma forma alternativa de escritura subalterna para construir uma narrativa de resistência não violenta. Dita narrativa, de maneira oposta ao que acontece com os heróis nacionais, sustenta-se neste caso na imagem de revolucionários que não foram bem sucedidos, mas que podem transmitir uma melhor ideia do mundo que os estudantes idealizam. Nas palavras de Benavides (*apud* BEVERLY, 1994) “graffiti as subaltern writing is the form of reverse writing, in which symbols of failure and not of success can better convey the world students are imagining”. (p. 55)

O conflito ao redor da imagem que melhor representasse aquele imaginário estudantil evidenciou-se no momento em que o nome da principal praça do campus da UN foi mudado, a partir do uso cotidiano desse espaço, de Plaza General Francisco de Paula Santander para Plaza “Che” Guevara. Batizada inicialmente em honor a um dos líderes do movimento de independência da Colômbia, a imagem de Santander como o “homem das leis”¹⁵ não foi escolhida por acaso, mas porque significava a necessidade particular de educar à elite no respeito à ordem e à norma (BENAVIDES-VANEGAS, 2005).

Com os acontecimentos que deram origem às atividades políticas dos estudantes na UN naquela época de convulsão social em América

14 Camilo Torres Restrepo, conhecido como “el cura guerrillero” foi um sacerdote católico colombiano que ingressou nas filas da guerrilha do Ejército de Liberación Nacional (ELN) na década de 60. Reconhecido por participar na criação da primeira faculdade de sociologia na Colômbia e por ser o pioneiro da teologia da libertação, foi morto no seu primeiro combate em 1966. A partir desse momento se transforma em mártir do ELN e um dos símbolos mais importantes do movimento estudantil.

15 Diante da figura de Francisco de Paula Santander como o “homem das leis” e artífice da celebre frase “Colombianos, las armas os han dado la independencia, las leyes os daran libertad”, encontra-se o sentido e a função que a palavra escrita tem na definição da autoridade, da ordem social e da dominação. Segundo Benavides-Vanegas (2005), “It is the written character of the law that makes it important, inviting or ordering obedience. Because it is written, law appears to be neutral and superior. Written law, because it is written, becomes a subject that requires obedience and imposes domination”. O *graffiti*, ao se estabelecer como uma forma de escrita não culta, subalterna, entraria na posição de contestar essa dominação através da desobediência.

Latina, a imagem de Santander começa a ser rejeitada, e depois de inúmeros episódios em que a estatua foi destruída e decapitada, dá-se o passo para a mudança não oficial de nome desse lugar. Assim, foi pintada a imagem do “Ché” no prédio do auditório León de Greiff e se reforçou o sentido da praça como local de diversas manifestações de resistência entre as que o *graffiti* ganhou destaque: “the students chose this place to imagine and practice resistance. In La Plaza Ché, everything was possible, even subaltern writing” (BENAVIDES-VANEGAS, 2005, p. 56).

Devido ao caráter sólido do movimento estudantil que usou o *graffiti* como ferramenta de expressão política dentro da universidade durante mais de 25 anos, a remoção das imagens dos líderes revolucionários em 2005 durante a reitoria de Marco Palacios gerou um importante debate interno e público sobre o papel desse tipo de iconografia na instituição educativa mais importante do país (LANCHEROS, 2005). Com duas demandas interpostas por um estudante da universidade, tentou-se restabelecer o aspecto original da praça e com ele, “os direitos coletivos ao patrimônio cultural da nação” (LANCHEROS, 2005). No meio do processo judiciário, os edifícios que tinham as imagens do “Ché” e de Camilo Torres foram pintados de branco, o que provocou protestas por parte de várias organizações estudantis argumentando que aquilo era uma violação à liberdade de expressão. No documentário citado, assim se refere Marta Rodriguez a esse episódio: “Cuando quitaron lo del Che hubo un conflicto tenaz. Él [reitor] quitó la del Che también y tuvieron que volverla a colocar porque era la Plaza Che Guevara, los símbolos que le dan carácter a la Universidad Nacional.” (MEMORIA CANALLA, 2009).

Para além do enfrentamento pelo sentido desse lugar que surgiu a partir da demanda estudantil, a preocupação com a restituição desses direitos coletivos através da supressão dos *graffitis* da Plaza “Che” deu-se em uma conjuntura administrativa e política com uma forte tendência à censura. Revelando parte do que acontecia no âmbito nacional sob o governo de Álvaro Uribe Vélez (2002-2010), as expressões divergentes e as intervenções com *graffiti* eram frequentemente questionadas e mal vistas. Embora tenha sido prática comum das diretivas da instituição pintar as paredes do campus de branco a cada final de semestre, a mecânica do apagamento funcionou com maior constância durante

essa época, plantando dessa maneira uma semente para a aparição de movimentos e “heróis” anti-*graffiti* na Universidad Nacional¹⁶.

A (re) efervescência do *graffiti* na cidade

Em Bogotá, os últimos anos têm estado marcados pelo boom da arte urbana e especificamente do *graffiti*: variedade de técnicas, estilos, implementos, mensagens, desenhos e cores, se apropriaram de muros e outros elementos do mobiliário urbano e espaços da cidade [postes de iluminação das ruas, sinais, telefones públicos, lixeiras, etc.,] para revelar a (re)emergência de uma prática e uma linguagem que faz um convite a certo tipo de contemplação reflexiva da realidade social se relacionando de formas diversas com o espectador. É importante ressaltar que o componente político tem no *graffiti* bogotano um código bem definido que funciona quase como selo distintivo respeito de outras cidades da região. Em isso concordam Martha Herrera e Vladimir Olaya (2011) ao afirmarem que:

Este tipo de grafitis se pueden entender más como la expresión de un sentimiento a través de frases que irrumpen no sólo en las paredes, sino que intentan ser un lugar de expresión ante un estado de cosas: es la aparición de una voz que enfrenta y deja ver una posición, sobre todo ante las situaciones políticas. En este sentido, muchos de este tipo de expresiones se pueden ligar a una explicitación de la protesta política [...] a partir de estas se puede hacer alusión a una exaltación de lo político que supera el panfleto, que intenta develar una situación, de poner en escena una mirada otra sobre lo social, a través de un trabajo de tipo alegórico, principalmente (2011, p. 106).

Ainda considerado ilegal, o *graffiti* conseguiu se posicionar na cidade e começou a chamar a atenção, na maioria dos casos com

¹⁶ Em meados de 2013, a notícia de um personagem fantasiado, o “Sr. Rayón”, que editava e apagava os *graffitis* dentro da Universidad Nacional, espalhou-se rapidamente na mídia. Em jornais tradicionais como El Tiempo, mesmo que em redes sociais, *blogs* e outros espaços de opinião alternativos, a presença do que vários denominaram um “herói” foi amplamente documentada. Tratava-se de um estudante da instituição que argumentava ser a voz de vários colegas que estavam cansados de lidar com o *graffiti* dentro do campus, especialmente com o *graffiti* ligado aos grupos de esquerda, às guerrilhas e às organizações estudantis. Segundo sua própria biografia em Facebook ele simplesmente estava “rayado com diversas problemáticas” e saiu em busca de “novas experiências”. Ver: “La universidad no es como la pintan: Señor Rayón” (BÁEZ GONZÁLEZ, 2013).

inteligência e humor, sobre problemas importantes da sociedade colombiana atual: o consumo, a mercantilização de todos os âmbitos do ser humano, a vida cotidiana e a realidade política do país, entre outros. Embora não seja muito fácil estabelecer uma data concreta de auge da prática em Bogotá no novo século, tanto desde o diagnóstico institucional¹⁷ como desde a voz de alguns artistas urbanos, a reativação do *graffiti*, já transformado em diversidade de técnicas pós-graffiti, começa com a elaboração de estêncis, fanzines e cartazes.

Desse processo, e da continuidade de outros movimentos *graffiti* como o do *hip hop*, surge uma cena grafiteira na cidade, uma comunidade identificável, que segundo o relato dos seus praticantes funciona à maneira de outros tipos de associações com objetivos em comum, no sentido de se estruturar a partir do reconhecimento entre seus membros:

260

No sé, ahí [no diagnóstico institucional] lo llaman la comunidad del *graffiti*, pero pienso que es una escena. Una escena fortalecida un poco porque hay harta gente buena, y hay numerosos, también, porque ya la historia lleva unos 15 años de constante evolución, hay talento, porque hay espacio, entonces todo el mundo se termina conociendo a la final. Casi todos nos conocemos con todos. Eso hace la idea de comunidad. Toxicómano Callejero. Entrevista. [out. 2013]. Entrevistadora: Natalia Pérez Torres. Bogotá, 2013. 1 archivo .mp3 (115 min.).

Esse fato, junto à notável qualidade do trabalho dos artistas urbanos, fez com que a prática começara a se considerar, aos olhos de alguns cidadãos e das instituições do governo da cidade, como uma expressão urbana legítima à que compete uma discussão cultural, tanto porque consegue se expressar através de técnicas artísticas complexas, quanto porque convida a admirar e interagir com a cidade desde uma perspectiva “menos cinza” que consegue, inclusive, projetá-la internacionalmente. Em entrevista a Germán Gómez, sociólogo da Subdirección de Control y Gestión da Secretaría Distrital de Cultura, evidencia-se a acolhida da arte urbana como elemento da arte pública da cidade:

17 Em 2012 o Instituto Distrital de las Artes (IDARTES) encomendou à Fundación Arteria a realização de um diagnóstico sobre o *graffiti* na cidade como parte das atividades da Mesa Distrital de Graffiti surgida nesse mesmo ano. Ver: <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co>

Para nosotros el *graffiti* más allá de la discusión estética es una discusión cultural. Y es el derecho que tienen algunos excluidos de plasmar su expresión de vida en la pared. Que queremos que se haga arte eso, es decir, que todos tiendan a que sea una expresión que agrade el paisaje urbano, sí. [...] La perspectiva de nosotros es hagamos de esto un espacio, un ejercicio para que la ciudad se vea atractiva desde esa perspectiva. GÓMEZ, Germán. Entrevista. [set. 2013]. Entrevistadora: Natalia Pérez Torres. Bogotá, 2013. 1 archivo .mp3 (36 min.).

Em outros casos, é claro, o *graffiti* continuou sendo considerado simplesmente a expressão problemática de uma subcultura jovem e drogada, um ato de vandalismo sobrevalorizado, como considera um dos arquitetos que trabalha na área de preservação do patrimônio de La Candelaria:

261

Hay otros *graffitis* que son digamos “casuales”, pues que no tienen tanta elaboración y que generalmente se hacen sin el permiso de los dueños de las casas. Y hay otro tercero [...] que son casi vandalismo que lo hacen los borrachos, los muchachos cuando están drogados [...]. PELÁEZ, José Antonio. Entrevista. [set. 2013]. Entrevistadora: Natalia Pérez Torres. Bogotá, 2013. 1 archivo .mp3 (8 min.).

No meio desses trânsitos, o *graffiti* começa a ocupar um lugar importante na cena cultural da cidade que decorre na organização de eventos locais que dão a conhecer além dos trabalhos, a experiência de ser grafiteiro, as formas de entender a cidade e os significados do espaço público, entre outros. Receber visibilidade no âmbito local e nos circuitos artísticos e espaços culturais nos que esse tipo de manifestações tiveram uma acolhida inicial [pequenas galerias e encontros financiados por algumas entidades privadas], permitiu ao *graffiti* bogotano conseguir repercussão internacional e um posterior reconhecimento da cidade como “um grande museu de arte urbana que chama à reflexão social” (Bogotá, un gran museo urbano que llama a la reflexión social. *El Espectador*, 12 de maio de 2013).

A maneira de conclusão

A pergunta pelo *graffiti* na Bogotá contemporânea remete a uma ideia de conflito de mão dupla: por uma parte, o conflito interno do fenômeno que se vê transformado em vários gêneros e parece perder

gradativamente seu caráter de afronta à sociedade, seu selo constitutivo; e, por outra parte, a disputa simbólica que provoca dentro da cidade que progressivamente o aceita e o converte em uma linguagem visual que se comercializa e se consume em diferentes cenários, colocando em questão o sentido dos mecanismos através dos quais se revela e se assume a memória social na cidade.

Diante dessa condição, que não pretende ser uma leitura dicotômica da prática, mas um olhar em tensão, o caso de Bogotá resulta emblemático para aproximarmos à singularidade do *graffiti* latino-americano. Manifestando o conflito social da Colômbia nas ruas, praças, sítios históricos e lugares privados desde há quase cinco décadas através de diferentes estratégias estético-políticas, as características nas que se apresenta o *graffiti* bogotano hoje expressam a continuidade das condições sociais nas que aparece como voz de protesto, mesmo que as particularidades sobre as quais estrutura-se uma ideia de cidade atraente.

Cabe ao *graffiti* a pergunta sobre a permanência da sua intencionalidade como “máquina de guerra” em um cenário em que os “aparelhos de captura” têm se refinado. Entretanto uma das principais tarefas da administração de uma cidade é gerar uma imagem positiva com vistas a participar na concorrência intercidades (Cf. SÀNCHEZ, 2003), práticas como o *graffiti* são “convidadas”, pela via da sua legalização, a fazer parte do ornamento de espaços urbanos simbólicos.

À margem da implantação desse tipo de estratégias desde a política pública da cidade, os “modos de proceder da criatividade cotidiana” (DE CERTEAU, 2012, p. 40), ou seja, as “maneiras de fazer” daquele *graffiti* que ainda não cede à tentação das permissões nem da encomenda e se autoreconhece vandálico, ilegal e “impuro”,



Figura 5. *Graffiti* do Colectivo Toxicómano Callejero (Detalle)
 Fonte: N. Pérez, 2013.

continuam presentes e em estado de emergência permanente. Esse é o caso daqueles que se inscrevem em uma prática mais “marginal” e de outros poucos artistas urbanos “aclamados” que entendem o *graffiti* desde o ponto de vista de sua potência política como rejeição do estabelecido. Uma visão que pode ter um tom romântico, associado à rebeldia juvenil, mas que não deixa de ser sintomático da realidade à que contesta através do gesto de grafitar onde eles querem, especialmente onde está proibido.



Figura 6 – Graffiti de *Stinkfish* do crew APC no centro da cidade.

Fonte: N. Pérez, 2013.

Se bem a tendência em Bogotá nos últimos três anos tem sido acolher as manifestações de arte urbana e fazê-la parte de um projeto de cidade na que a promoção da cultura e a integração dos jovens têm protagonismo, a necessidade de regular o *graffiti* encontra na proibição um componente fundamental. É assim que em fevereiro de 2013 é assinado pelo prefeito Gustavo Petro o Decreto Distrital 75 “Por el cual se promueve la práctica artística y responsable del graffiti en la ciudad” e se estabelecem os “lugares não autorizados” para fazer *graffiti* na cidade. Embora tecnicamente essa lei determine como lugares proibidos a maioria das superfícies dos elementos que conformam o equipamento e o mobiliário urbano [escolas e cemitérios, paradas de ônibus e placas de trânsito, por nomear algumas], tanto os praticantes novos quanto os

que contam com uma trajetória maior utilizam esses e outros espaços de maneira ilegal para realizar suas intervenções. É o caso de artistas urbanos como *Stinkfish*, um dos praticantes mais antigos na cidade, que ainda contando com permissões oficiais para intervir fachadas e outros espaços públicos, entende que a proibição faz parte da essência do *graffiti* como afronta:

Escribir contra el rey tiene sentido si se hace en la pared de la casa de gobierno, contra la iglesia en las puertas de la catedral, pegar quejas con puntillas, mensajes sencillos, directos. Dibujos rápidos, ofensivos, burlescos, indignados, caricaturas de la autoridad, consignas políticas como un desafío, como una manera de hacer visible la incapacidad del sistema de controlarlo todo (STINKFISH, 2015).

Essa intencionalidade do *graffiti*, presente também nos praticantes mais novos, garante de alguma maneira a preservação do sentido mais visceral da prática. Muito provavelmente a maioria daqueles que agora estão começando depois renovarão suas técnicas, apropriarão outras e passarão a ser parte do circuito da arte e das instituições culturais que agora rejeitam, contribuindo na transformação da prática e na própria plasticidade do conceito *graffiti*. Contudo, também haverá outros que consigam se afastar dos propósitos estéticos e de captura das instituições ajudando a manter o que poderíamos qualificar como um ciclo no *graffiti*: entanto exista alguém disposto a manifestar publicamente sua desobediência sem sujeição a regras e sem intermediários econômicos, o *graffiti* não perderá sua força como expressão de insatisfação e continuará a ser uma prática que não se conforma com os “mecanismos da disciplina” (DE CERTEAU, 2012, p. 40).

No meio da tensão existente entre os experientes e os aprendizes, apresenta-se uma nuance importante. Existem em Bogotá alguns coletivos e artistas urbanos que trabalham sob a lógica de “aceitar o legal para se pagar o ilegal”. Participar em concursos e vencer nas convocatórias públicas supõe réditos importantes no econômico e em termos de visibilidade. A obtenção de reconhecimento, não só se converte em mais uma motivação para continuar a criar e denunciar, mas em uma fonte de ingressos que lhes permite ter maior acesso a materiais para executar obras não encomendadas em lugares proibidos. É o caso do Colectivo Toxicómano Callejero, um dos grupos com

maior visibilidade na cidade e que tem participado em várias chamadas públicas para intervir espaços públicos com *graffiti* e que reconhece que, para além das tentativas de domesticação e de comercialização, trata-se de manter certos princípios:

Toca es que no se pierda la idea de lo que es vender y lo que es mostrar. Mostrar en la calle y si acaso vender en una galería. Que alguien de plata te apoye es como una pequeña filantropía, un altruismo o gente que apoya. A la final la gente sabe que te compra un cuadro y ¿en qué te lo vas a gastar? O sea, esa plata es para mantenerte o para comprar pintura, para comprar drogas e inspirarte a hacer las cosas que te gustan. Entonces chimba que a la final confien. Ya que tú no pierdas el rumbo y no quieras pintar sólo cosas para acomodarte a los demás sino que sigas pintando lo tuyo. Toxicómano Callejero. Entrevista. [out. 2013]. Entrevistadora: Natalia Pérez Torres. Bogotá, 2013. 1 archivo .mp3 (115 min.).

265

Levando em conta que a prática do *graffiti* continua a ser ilegal, aqueles que transitam entre a clandestinidade e o reconhecimento conseguem lidar um pouco melhor com a questão da efemeridade e da proibição: suas obras não são apagadas tão rapidamente e muitas vezes são registradas pela mídia e passam a ser vistas como parte uma política da cidade que agora permite o *graffiti*. Um claro exemplo disso são as recentes intervenções com *graffiti* no centro da cidade apoiadas pela prefeitura através do IDARTES, e que respondem a um programa mais amplo de revitalização de áreas históricas que apresentam algum tipo de abandono ou que precisam de se recuperar como lugares ícone da cidade.



Figura 7 – “Macondo”, tributo do Colectivo UMS à memória de Gabriel García Márquez, realizado no centro de Bogotá.

Fonte: <http://bogota.gov.co/content/dos-nuevas-muestras-de-arte-urbano-hacen-parte-del-centro-de-la-ciudad>

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

APPADURAI, Arjun. *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. México: Grijalbo, 1986.

BÁEZ GONZÁLEZ, José R. [José Ricardo Báez González]. (24 nov. 2013) “La Universidad Nacional no es como la pintan’: Señor Rayón”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BiT5FsENFgA>

BENAVIDES-VANEGAS, Farid S. “From Santander to Camilo and Che: Graffiti and resistance in contemporary Colombia”. *Social Justice*, Vol. 32, No. 1, p. 53–61, 2005.

Bogotá, un gran museo urbano que llama a la reflexión social (12 de maio de 2013). *El Espectador*. Disponível em: <http://www.elespectador.com/noticias/bogota/bogota-un-gran-museo-de-arte-urbano-llama-reflexion-soc-articulo-421631>. Acesso em: 14. maio 13.

CAMPOS, Ricardo. *Porque pintamos a cidade? Uma abordagem etnográfica do graffiti urbano*. Lisboa: Fim de Século, 2010.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano. I. Artes de fazer*. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

Decreto 75 de 2013. Por el cual se promueve la práctica artística y responsable del graffiti en la ciudad y se dictan otras disposiciones. Consejo de Bogotá – Registro Distrital 5071, Bogotá D.C., Colômbia. 25 de fevereiro de 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia. Vol.5*, São Paulo: Editora 34, 1995.

DICIONÁRIO LATINO-AMERICANO ASI HABLAMOS [em linha], 2006-2014. Disponível em: <http://www.asihablamos.com/word/palabra/Mamerto.php> Acesso em 10 fev. 2015.

FERRELL, Jeff. *Crimes of style. Urban Graffiti and the politics of criminality*. Boston: Northeastern University Press, 1996.

FIGUEROA, Fernando. *Graphitfragen. Una mirada reflexiva sobre el graffiti*. Madrid: Ediciones Minotauro Digital, 2006.

_____, Fernando. *El graffiti de firma. Un recorrido histórico-social por el graffiti de ayer y hoy*. Madrid: Minobitia Editorial, 2014.

FONSECA, Andrea. *O sentido de ser guerrilheiro: uma análise*

antropológica do Exército de Libertação Nacional da Colômbia. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina. Santa Catarina, 2008.

FRÚGOLI, Heitor. *Sociabilidade urbana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2007.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2012.

GITAHY, Celso. *O que é graffiti*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

GIUNTA, Andrea. ¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? Buenos Aires: Fundación arteBA, 2014.

HERRERA, Martha; OLAYA, Vladimir. “Ciudades Tatuadas: arte callejero, política y memorias visuales”. *Revista Nómadas*. Bogotá, n.35, p. 99-116, 2011.

LANCHEROS, Yesid. “Borran al Che de la Nacional”. *El Tiempo*, 4 de agosto de 2005. Disponível em: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1693390>. Acesso em 10 fev. 15.

LUNA, Sergio Martínez. “La antropología, el arte y la vida de las cosas. Una aproximación desde Art and Agency de Alfred Gell”. *AIBR: Revista de Antropología Iberoamericana*, v. 7, n. 2, p. 171–196, 2012.

MEMORIA CANALLA (Scoundrel Memory). *Documental sobre la historia del graffiti en Bogotá*. Produção de Bastardilla. Bogotá: Hogar Team, 2009. Disponível em: <https://memoriacanalla.wordpress.com/>. Acesso em: 11 dez. 2014.

MIRZOEFF, Nicholas. *An introduction to visual culture*. Londres: Routledge, 1999.

MOTTA, Lia. “A apropriação do patrimônio urbano: do estético-estilístico nacional ao cosumo visual global”. In: ARANTES, Antonio (org.) *O espaço da diferença*. Campinas: Papirus, 2000.

NARVÁEZ, Ginneth. *La guerra revolucionaria del M-19 (1974-1989)*. Universidad Nacional de Colombia, 2012. Disponível em: <http://www.bdigital.unal.edu.co/9917/>. Acesso em: 10 fev. 2015.

PEIXOTO, Nelson B. *Arte/Cidade - Intervenções Urbanas*. São Paulo: Ed. SENAC, 2002. v. 1. 372p .

SÁNCHEZ, Fernanda. *A reinvenção das cidades para um mercado mundial*. Chapecó, Argos, 2003.

SILVA, Armando. *Imaginários urbanos*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

STAHL, Johannes. *Street art*. Colonia: h.f.ullmann, 2009.

STINKFISH. *La ciudad que falla. Apuntes sobre el graffiti en Bogotá*. Disponível em: <https://stinkfish.wordpress.com/>. Acesso em: 12 fev. 2015.