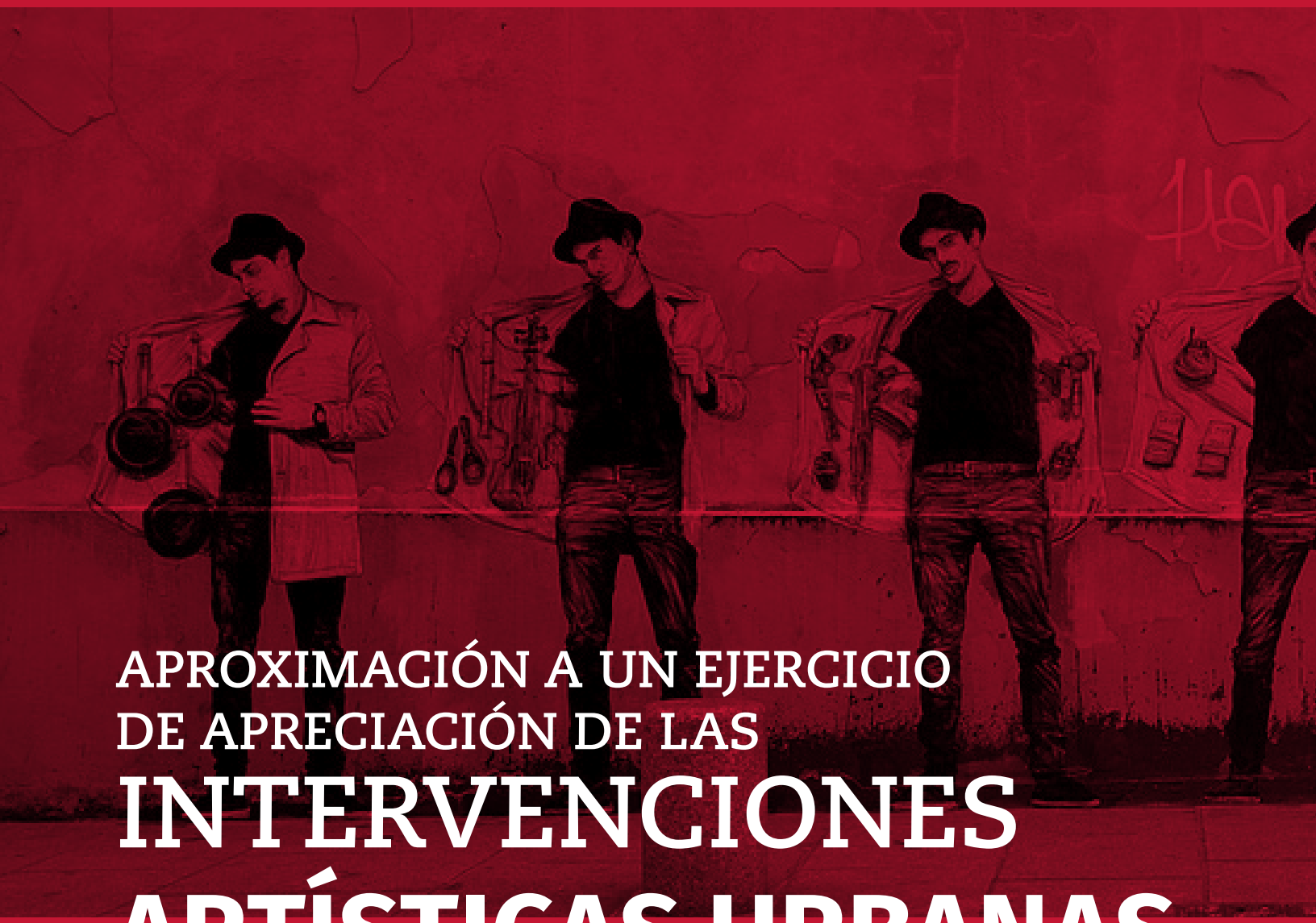

APROXIMACIÓN A UN EJERCICIO DE APRECIACIÓN DE LAS

INTERVENCIONES ARTÍSTICAS URBANAS, BIDIMENSIONALES, CONTEMPORÁNEAS

John Mario Montoya Ramírez

APPROACH TO AN EXERCISE OF APPRECIATION OF ARTISTIC INTERVENTION IN TWO DIMENSIONS IN URBAN CONTEMPORANEITY

Resumen

El presente artículo propone un ejercicio de apreciación frente a las intervenciones artísticas de carácter bidimensional, que en los últimos tiempos han sido protagonistas de los espacios de ciudad y la *mainstream* del arte, lo que trasciende los estigmas de clandestinidad y vandalismo, a partir de la relación que existe entre los procesos de construcción del arte en la contemporaneidad y los posibles elementos de valor que dichas intervenciones artísticas poseen.

Palabras clave:
Arte público, arte urbano, intervención artística urbana, procesos de construcción.

Abstract

The following article propose an appreciation exercise regarding the artistic interventions of a two-dimensional nature, which recently have had a main role in the urban landscape and the mainstream art transcending both the clandestine and vandalistic stigmas, starting from the relationship that exists between the processes of construction of art in the contemporaneity and the possible elements of value that those artistic interventions possess.

Key words
Public art, street art, urban artistic intervention, construction processes.

> Lo urbano, al mismo tiempo que lugar de encuentro, convergencia, de comunicaciones e informaciones, se convierte en lo que siempre fue: lugar de deseo, desequilibrio permanente, sede de la disolución de normalidad y presiones, momento de lo lúdico y lo imprevisible
>
> Delgado Ruiz, 1997, 18

Introducción

El El auge del arte urbano en las últimas décadas ha permitido a diferentes artistas, contemporáneos, surgir en el escenario artístico global a través de obras de carácter efímero como el grafiti, el esténcil, el póster o la intervención con fotografía; este tipo de acciones de intervención, que en otro momento fueron consideradas vandálicas y que hoy podemos catalogar como expresiones artísticas urbanas contemporáneas, son tan antiguas que su origen puede ser rastreado hasta las pinturas rupestres y en diferentes momentos en la historia; su perfil político y contestatario reforzó su característica de clandestino e incómodo.

Pero hoy, y sin perder en su totalidad su condición de clandestinidad, se ha convertido en una de las formas de producción artística más relevantes del siglo XXI.

La ambigüedad con respecto a la validación como arte o la estigmatización como acción vandálica de las mencionadas propuestas sigue presente y aunque el Estado se ha apropiado del arte urbano como elemento de embellecimiento o como mecanismo de cohesión social y de la institucionalidad del arte, representada en el museo, ha abierto sus puertas o ha ensanchado sus límites, hasta proponer una ciudad como museo abierto, aún no se establecen los criterios y condiciones necesarios para determinar qué es arte y qué no en dichas expresiones artísticas. Así pues es necesario, entonces, indagar en los estudios en torno al tema y en los planteamientos según las perspectivas de otras disciplinas que nos permitan generar criterios y condiciones de apreciación de las intervenciones artísticas urbanas contemporáneas, expresiones que por su condición de clandestinidad, de usurpadora de espacios, se conforman con el ahora, con el momento; un arte efímero fruto de un tiempo veloz en el que la inmediatez es característica.

Ya en los albores del siglo XX el manifiesto futurista lo planteaba como una premonición de las características del arte contemporáneo: “Hemos perdido el sentido de lo monumental, de lo pesado, de lo estático y hemos enriquecido nuestra

Imagen 1. The market

Fuente: Leval (2015)

sensibilidad con el gusto por lo ligero, lo práctico, lo efímero y lo veloz" (Marinetti, 1909) Sin duda, son características de las prácticas artísticas contemporáneas, aunque es evidente que lo planteado por el manifiesto futurista no trascendió hasta muy avanzado el siglo XX y hasta mediados del siglo pasado el arte en el espacio público era considerado solo la manifestación monumental que constituía la única posibilidad de expresión de un arte público, que, además, emanaba requerimientos de carácter institucional puesto que dichas manifestaciones únicamente podían ser ejecutadas por artistas avalados por el Estado y subsidiados por él, o por un particular u otra institución, llámese religiosa (pero con el aval estatal) y no podría ser de otra forma si se habla de una obra que por sus características pretendía permanecer por un tiempo indeterminado como referente de un tiempo; así lo plantea Walter Benjamín (2003, 16): "la obra de arte era única, irreproducible e irrepetible y bañada por el aura de la unicidad convirtiéndola en sacra, legendaria y conmemorativa". Hoy deberíamos entender las manifestaciones artísticas bajo otras premisas más ajustadas a la vida contemporánea y a los tipos de reproductibilidad, circulación y distribución que puede tener las propuestas artísticas. Conceptos como perenne, sacra, única, original, son difíciles de encontrar en las expresiones artísticas contemporáneas, más aun en las artísticas urbanas y de ahí la importancia de entender la diferencia que existe entre arte público y arte urbano; el primero, como lo deja entrever Rosalind Krauss (2002): manifestación monumental, pesada, sagrada, pretenciosa con respecto al tiempo, representante de la institucionalidad; el segundo, de acuerdo con Armando Silva Téllez (1986): rápido, inerme, anónimo y ante todo efímero, condicionado por aspectos sociales políticos y culturales.

Intervenciones urbanas, bidimensionales, contemporáneas

Estas intervenciones, que usan los muros como soporte y las técnicas pictóricas como medio, práctica que hasta hace muy poco era considerada un acto vandálico, continúan hoy envueltas en una ambigua dicotomía y mientras se reconoce el valor artístico de unas, se penalizan otras; no es difícil encontrar en las crónicas judiciales de cualquier país occidental alguna muerte de un joven grafitero a manos de las autoridades, como los sonados casos de

Diego Felipe Becerra, artista urbano asesinado por agentes del Estado en Bogotá en 2011, y de Israel Hernández, muerto en 2013 en la ciudad de Miami Beach en circunstancias que aún no se determinan y en la que estuvo involucrado un policía local. Las intervenciones artísticas urbanas bidimensionales solo han sido aceptadas en nuestra contemporaneidad en ciertos contextos y bajo ciertas condiciones; en la historia su carácter de vandálico primó sobre sus valores estéticos: "La pared y la muralla son el papel del canalla" (refrán popular); es evidente que era casi nula su importancia como práctica artística y el estudio de aquellas intervenciones de espacios públicos lo asumían otras diferentes disciplinas, como lo planteó en su momento Armando Silva Téllez en su primer libro sobre el grafiti en Colombia:

> En realidad, luego de consultar la reducida bibliografía existente, principalmente en español, inglés, francés e italiano, tomamos conciencia del gran vacío al respecto, pues prácticamente los estudios existentes, correspondían a muestras fotográficas en la mayoría de los casos y en otros a análisis cortos publicados como ensayos o artículos, en los cuales el enfoque era más de tipo sociológico o psicológico Las publicaciones hechas como libros, correspondían a recolecciones de inscripciones hechas en sitios históricos o turísticos, o recolección de tales mensajes escritos en los sanitarios o incluso pequeños libros sobre las inscripciones de presos o enfermos mentales, examinados por profesionales como manifestación de conductas desviadas o patológicas (Silva Téllez, 1989, 46).

De lo anterior podemos inferir que en la historia del arte, hasta finales de los años ochenta, el arte público, es decir, la escultura o la pintura de carácter público monumental, era la única forma validada como intervención artística urbana y que aquello conocido hasta el momento como grafiti solo figuraba en los libros de sociología o psicología como expresiones socioculturales de tipo vandálico y únicamente era tenido en cuenta en los circuitos artísticos como procesos experimentales, hasta el punto que debían ser llevados a otros soportes para ser tenidos en cuenta como propuesta artística, como ocurrió en el caso de algunos artistas del grafiti de los ochenta, como Jean Michel Basquiat o Keith Haringque, que trascendieron el soporte callejero y lograron llegar a los circuitos artísticos de primer nivel como "documenta" de Kassel. De esta forma queda claro el interés de esta propuesta por aquellas intervenciones de carácter pictórico que acontecen en la ciudad en nuestro tiempo y que por ciertos elementos de valor, que trataré de abordar, podrían considerarse de valor artístico.

El arte urbano desde el *site-specific work* y los procesos de construcción de la obra de arte contemporánea

El *site-spefic work* es un concepto que en los años sesenta y setenta dio valor a gran cantidad de expresiones de tipo artístico que se producían en relación con el contexto, simplificado en el diálogo de la propuesta con el entorno físico, con las condiciones del medio o con situaciones sociales, cualquier expresión de tipo artístico situada de manera contextual, es decir, que respondiera a circunstancias físicas, ideológicas, sectarias, sociales o institucionales que no contaban con el museo como espacio contenedor y validador y que podía ser categorizada de acuerdo con dicho concepto, todas englobadas en las prácticas de la instalación que surgieron en la segunda mitad del siglo XX y que dieron surgimiento al concepto de lo expandido.

Félix Duque (2001, 141) abordó la relación que existe entre las expresiones artísticas y el espacio público al entender lo público como lo relacionado con el Estado, es decir, el espacio político, y considera al respecto:

> En la actualidad el arte público toma al "público" como tema ejemplar de su meditación, sacando a la luz el espacio político en el que aquel se inscribe e inten-

tando romperlo, desarticularlo y recomponerlo de mil maneras, para que en el público resurjan conciencia y memoria: para que recapacite sobre su situación social y haga memoria de su condición humana.

Imagen 2. Face2Face

Fuente: JR (2007)

El autor citado nos invita, entonces, a considerar las expresiones artísticas urbanas contemporáneas como resultado de entender el público en lo público, una retroalimentación que se ha repetido en forma cíclica y en la que el entorno afecta las expresiones artísticas y ellas, a su vez, intentan hacer lo mismo con él, con lo que se configura un elemento de valor de las intervenciones artísticas urbanas, el que yace en la relación de la obra y los aspectos socioculturales en los que se sitúa. Se entiende así que Félix Duque no solo nos invita a reflexionar sobre aquel arte que se instala con la venia y el subsidio del Estado para generar en el espectador una experiencia estética colectiva de cohesión e identidad; también nos propone un lugar para las expresiones artísticas urbanas que apelan a la interacción con el espacio social al que afectan y por el que se ven afectadas; este tipo de valor es evidente en los esténciles de Banksy en las paredes de Londres y que buscan generar una reflexión social en asuntos como la violencia, la explotación laboral o el consumismo.

En esta misma línea podemos evidenciar valor a partir del concepto de *site-specific* en el trabajo del artista urbano colombiano Juan Fernando Vélez que utiliza el seudónimo de "Pachamama" y que con trabajos en esténcil y póster pretende generar conciencia en torno al cuidado de la tierra y los recursos naturales.

José Luis Brea (2000, 2) propone: "El arte público se inscribe en una genealogía de nuevas prácticas que corresponde, junto con la "desmaterialización del arte", a la "especificidad de ubicación". Aquí el autor nos propone de nuevo un valor artístico en las intervenciones artísticas urbanas con respecto al espacio físico en el que se emplazan, es decir, una propuesta artística

Imagen 3. Antiinmigración

Fuente: Bansky (2014)

Imagen 4. Jaguar (de la serie "Pachamama")

Fuente: Vélez (2013)

que solo tiene lógica en cuanto la relación con el sitio específico en el que se encuentran, ya sea porque juegan con sus formas arquitectónicas o se camuflan dentro de ellas o porque sus propuestas únicamente son entendibles en tanto plantean un diálogo con el espacio; un ejemplo de lo anterior son los anaformismos con los que el grupo español Boa Mixtura intervino los empinados callejones de las favelas de Río de Janeiro, palabras que solo pueden ser leídas desde un punto focal específico y que aluden a los problemas sociales de la comunidad; por su lado, y en el mismo país, el artista Alexandre Orion, en São Pablo, propone murales efímeros en los túneles viales de la ciudad para aludir al problema de polución común a las grandes metrópolis en el mundo.

Rosalind Krauss (1979) definió como el campo expandido lo negativo, a partir de lo que no es, es decir, lo expandido en contraposición de lo tradicional como lo cóncavo en relación con lo convexo en el punto de inflexión. La autora propone un diagrama en el que la escultura en la

Imagen 5. Amor

Fuente: Boa Mistura (2012)

Imagen 6. Ossário

Fuente: Orion (2006)

antigüedad tiene valor en tanto el contexto; en la modernidad, la escultura niega el contexto y se desvincula de la arquitectura, con lo que se convierte en mueble, y en la poscontemporánea plantea la simbiosis entre monumento y paisaje, entre arquitectura y espacio público, entre lo perenne y lo efímero, le da las condiciones de expandida en un juego de negación constante.

La estética expandida nos plantea una hibridación en las diferentes expresiones individuales y colectivas, lo que en gran parte se debe a los mecanismos de información actuales que permiten la inmediatez en la búsqueda y la posibilidad de que lo particular se pueda convertir en universal (de lo local a lo global). Esta característica de red compleja que adquiere la cultura en la época de la inmediatez informática se traslada al arte como planteamiento constructivo, lo que permite evidenciar, en dicho mar de posibilidades, elementos de elaboración que al repetirse se transforman en procesos de construcción del arte en el que las técnicas tradicionales y las prácticas artísticas contemporáneas se trenzan en procesos complejos difíciles de nombrar; no obstante, palabras como ensamble, construcción, serialidad, acumulación, memoria pueden ser categorizadas como procesos de elaboración de la obra de arte contemporánea.

Posibles elementos de valor de las intervenciones artísticas urbanas bidimensionales contemporáneas

La acción de escribir en la pared, que plantea Armando Silva Téllez (1999) como un acto marginal, anónimo, espontaneo, escénico, precario, veloz y fugaz, hace alusión a algunas de las intervenciones artísticas urbanas más conocidas por el común de las personas, el grafiti y el esténcil; aunque sus orígenes pueden ser rastreados hasta inscripciones de carácter político descubiertas por antropólogos y pertenecientes a la antigua Grecia, su verdadera fuerza de comunicación solo se hizo evidente durante la Segunda Guerra Mundial cuando los nazis las utilizaron como medio propagandístico de terror contra los intereses judíos; más tarde, en las décadas de los setenta y los ochenta, artistas neoyorquinos las emplearon como método de comunicación con el transeúnte y conexión directa con sus propuestas de museo o como alternativa subversiva de carácter político que, a la vez, proponía una nueva alternativa expositiva diferente a la institución museística y en contra de su carácter de único validador del arte; estos conceptos que plantea Silva Téllez, inherentes a toda intervención urbana, provee a todas estas expresiones de ciertas características que nos permitirían definir el concepto mismo de intervención urbana.

Cualquier acto pictórico clandestino puede implicar dichos principios planteados por el autor citado, es decir, tiene las mismas características la inscripción hecha por un colegial sobre el lado posterior en un asiento del transporte público que el dibujo que un grafitero ha dejado la noche anterior en la pared; los dos comparten los mismos principios, son marginales, es decir, son expresiones que transgreden la norma; ambas son anónimas, sin firma, sin autor conocido; son espontáneas, puesto que implican aprovechar el momento, la soledad, el descuido para lograr la pintura; escénicas por la acción misma, por el gesto a la hora de su realización, por la acción misma que se vuelve performance sin espectadores; son veloces por su carácter clandestino: el grafitero debe ser rápido para no ser visto, y, por último, ambas son fugaces por su condición de efímeras, de expuestas al libre trasegar de la ciudad; Silva Téllez, entonces, nos plantea unas características que nos permiten diferenciar dichas intervenciones, de carácter urbano, de otras como la propaganda política o la publicidad, que bajo la permisibilidad del Estado o desde el punto de vista de la licencia de la propiedad privada también son intervenciones de carácter urbano,

pero lo anterior no nos deja claro el valor artístico que puede reposar en ellas. Félix Duque (2001, 160) nos plantea al respecto:

> De todas formas los artistas no contaban con la muy plural estratificación ideológica del público, quizá hubiera bastado con que vieran la sustitución actual de las pintadas de tipo político y revolucionario por grafitis sin sentido meramente lúdicos con anagramas ininteligibles solo por el gusto de realzar momentáneamente y ante el grupo una personalidad asfixiada.

En la cita es evidente que para Duque no todo tiene valor artístico y, como Silva Téllez, no aclara si existe algún elemento de valor en las mencionadas pinturas rápidas y clandestinas, pero, al profundizar en el ejercicio cabal de la repetición de ellas, podemos descubrir en las mismas una propuesta de carácter serial que, de acuerdo con la intención de un artista anónimo, puede buscar la consolidación de una propuesta a partir de la práctica popular del grafiti firma *(tagging)*, práctica que desde los ochenta se conoce y se practica por miles de jóvenes que, en el afán por figurar, firman, en la mayoría de las veces con anagramas inteligibles, y generan una competencia no declarada mediante la pintura de rayas en cuanta superficie puedan sin importar la dificultad para hacerlo; el valor de una firma es directamente proporcional a la dificultad que la pintada conlleve y esta práctica es coherente con un proceso de construcción de la propuesta artística contemporánea, como lo es la serialidad, lo que se valoraría de modo potencial en las intervenciones urbanas bidimensionales.

Para Claudia Mónica Londoño Villada (2003) el vínculo entre obra y espectador constituye una interacción comunicativa; ella nos propone que:

> La obra de arte público, se ubica en el escenario urbano, configurando múltiples entramados simbólicos, en los cuales confluye la percepción del sujeto y la experiencia visual de la misma, dando lugar a la fusión entre el mundo de la representación artística y los hechos de la cotidianidad. Las obras de arte, han establecido en el paisaje urbano, un territorio estético en donde se construyen las interacciones comunicativas, producto de la apropiación del objeto estético y la asunción de significados individuales y acuerdos colectivos.

Imagen 7. Tagging

Fuente: Trippe (1982)

En ese mismo sentido, José Luis Brea (2002, 14) cita a Habermas y nos plantea la idea de un arte público que conlleva la acción comunicativa como parte de un diálogo entre el mismo y el espectador:

> La idea del arte público no es otra que la de producción de espacios de interacción comunicativa ciudadana, partiendo de la idea habermasiana de que lo público en las sociedades contemporáneas no está dado, sino al contrario sustraído, escamoteado: y que su construcción es, por tanto, "tarea". Bajo este punto de vista, no llamamos arte público a cualquier mamotreto que se instala en un entorno urbano -digamos, absorbiendo la lógica del monumento- sino a aquellas prácticas artísticas y culturales que pre-

> cisamente se dan por misión la producción de un dominio público -entendiendo por tal, y según la definición ilustrada recuperada por Habermas, la producción de un espacio en el que a los ciudadanos les sea dado encontrarse, discutir y decidir a través de ese proceso de diálogo racionalmente conducido sobre los asuntos que les conciernen en común.

Dichas propuestas, en las que tanto Brea como Londoño no solo plantean una conexión de la expresión artística con el espacio en que se inscribe o con el grupo social que la produce, sino que imprimen una nueva validación del arte urbano en relación con que lo social se lo apropie como tal y lo constituya como dominio público y trascienda al evento con el fin de convertirlo en patrimonio y en dicho sentido obtener un elemento de valor en cuanto a la interacción de la obra con el contexto cultural e histórico y como ejemplo podríamos proponer a Édgar Flores, mejor conocido como "Saner", artista mexicano creador de murales en los que son evidentes los símbolos y los elementos icónicos de la cultura de su país, como calaveras, máscaras y elementos prehispánicos, que se reinterpretan desde la perspectiva de la estética urbana sin perder las conexiones con el contexto desde lo cultural, lo social y lo político hasta lo técnico, percibido en su paleta de color.

Brea (2002) se refiere a las expresiones artísticas en un rango tan amplio que trasciende lo meramente objetual y nos propone un arte público que, más que ocupar espacio, construye entramados de cohesión, un concepto que, a

Imagen 8. Mural de Saner

Fuente: Moira Mendoza (2015)

Imagen 9. Love project

Fuente: Owen (2013)

diferencia del expuesto por Félix Duque (2001), posibilita integrar las expresiones artísticas y culturales, tanto las subsidiadas por el Estado como las libres de ataduras, en los sentidos político y artístico, en un escenario menos excluyente, puesto que, como hemos visto, el arte público y el urbano en algunos autores corresponden a diferentes esquinas del mismo cuadrilátero y conviven en constante tensión en la disputa por el mismo soporte, que, para el caso de Brea, sustituye por la capacidad de las expresiones artísticas y culturales de entablar una conexión con el espectador a través de un proceso de comunicación que solo puede ser evidenciado por la experiencia estética, que presupone un cambio en la temporalidad del espectador al proponerle un código que puede ser descifrado, es decir: si existen puntos de conexión entre realizador y observador que puedan ser leídos desde las concepciones de la representación, el color, la textura, el contraste, la tipología, el mensaje, la memoria, la identidad, la idiosincrasia, la naturaleza, las creencias o cualquier tipo de convención compartida con anticipación, sin importar el número de sujetos involucrados, entonces existe una acción comunicativa que pudiera dar valor a un sinnúmero de intervenciones artísticas urbanas, otro elemento de valor de las intervenciones artísticas urbanas, aquel que yace en la acción de comunicar y que depende, como nos propone Garrido Vergara (2011) al citar a Habermas, del concepto de entendimiento.

> Remite a un acuerdo racionalmente motivado alcanzado entre los participantes, que se mide por pretensiones de validez susceptibles de crítica. Las pretensiones de validez (verdad preposicional, rec-

titud normativa y veracidad expresiva) caracterizan diversas categorías de un saber que se encarna en manifestaciones o emisiones simbólicas.

En este caso, dicho elemento de valor depende de la claridad del mensaje inmerso que permite, según el mismo Habermas, una acción comunicativa en la que se conforma la interacción entre dos sujetos, los mismos que intervienen en cualquier teoría de la comunicación: el emisor y el receptor; un ejemplo de esto es el *"Love project"*, propuesta del artista urbano Michael Owen que realizo 20 murales en diferentes sitios de la ciudad de Baltimore en Estados Unidos con un mensaje claro pero particularmente estético.

Además, los murales que constituyen acciones de embellecimiento y generadores de nuevos paisajes urbanos se convierten en un elemento de valor adicional de las intervenciones artísticas urbanas, bidimensionales, contemporáneas; es así como en las últimas décadas hemos visto como en las grandes urbes se proponen como lienzos gigantescos que se elevan por sobre el horizonte y son empleados por artistas y colectivos artísticos como medios de divulgación de sus propuestas, además de convertirse en una solución económica, en la medida en que son cada vez más factibles las subvenciones provenientes de recursos públicos para proyectos de esta índole, es decir, un arte urbano que pasó de la clandestinidad y el vandalismo a un estatus de arte público subsidiado por el Estado.

Entonces, podríamos concluir que las intervenciones artísticas, urbanas, bidimensionales están mediadas por los mismos elementos de valor que las demás prácticas artísticas de carácter bidimensional, pero, por su condición de expuestas, es decir, por situarse en el espacio público, por fuera de los recintos de validación como museos o galerías y compartir soporte con diferente tipo de información gráfica, como la señalética y la publicidad, se ven involucradas en una confusa trama que dificulta el ejercicio de apreciación. Sin lugar a dudas son muchas las propuestas con gran valor artístico inmersas en esta maraña y talvez sea esta la causa que hace que los artistas busquen lugares cada vez más altos para sus propuestas o formas de intervención más particulares, pero, no queda la menor sombra de duda, que es el sector académico, en las instituciones de educación superior, el llamado a tener en cuenta dichos procesos de producción de obra entre sus contenidos de formación, mediante la cualificación del futuro artista en los procesos técnicos de producción y las estrategias de investigación que posibiliten la creación de propuestas en contexto.

Referencias

- Bansky (2014). *Antiinmigración.* Recuperado el 14 de noviembre de 2015 de: http://banksy.co.uk/out.asp
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Wierkert, A, trad.; Echeverría, B., introd.). México: Ítaca. Recuperado el 20 de agosto de 2014, de: https://monoskop.org/images/9/99/Benjamin_Walter_La_obra_de_arte_en_la_epoca_de_su_reproductibilidad_tecnica.pdf
- Boa Mistura (2012). *Amor.* Recuperado el 14 de noviembre de 2015, de: http://www.boamistura.com/luz_nas_vielas.html
- Brea, J. L. (2000). Transformaciones contemporáneas de la imagen-movimiento: postfotografía, postcinema, postmedia. *Acción Paralela: Ensayo, Teoría y Crítica de la Cultura y el Arte Contemporáneo, 5(2)*. Recuperado el 18 de septiembre de 2014, de: http://www.accpar.org/numero5/imagen.htm
- Brea, J. L. (2002). *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post) artísticas y dispositivos neomediales.* Salamanca: CASA. Recuperado el 18 de septiembre de 2014, de: medialab-prado.es/mmedia/10509
- Delgado Ruiz, M. (1997). *Revista Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia, Medellín. Ensayos sobre Hábitat y cultura.* Medellín
- Duque, F. (2001). *Arte público y espacio político.* Madrid: Akal.
- Garrido Vergara, L. (2011). Habermas y la teoría de la acción comunicativa. *Razón y Palabra,* (75), 35. Recuperado el 25 de junio de 2015, de: http://www.razonypalabra.org.mx/N/N75/ultimas/38_Garrido_M75.pdf
- JR (2007). *Face2Face.* Recuperado el 2 de febrero de 2016, de: http://www.jr-art.net/projects/face-2-face
- Krauss, R. (2002). La escultura en el campo expandido. En Foster H. (ed.). *La posmodernidad,* 6ª ed., pp. 59-74. Barcelona: Kairós.
- Leval, C. (2015). *The market.* Recuperado el 2 de febrero de 2016, de: http://www.levalet.xyz/#!The market/zoom/c1ppg/i1qsd
- Londoño Villada, C. M. (2003). Arte público y ciudad. *Ciencias Humanas,* 9(31). Recuperado el 20 de agosto de 2014, de: http://www.utp.edu.co/~chumanas/revistas/revistas/rev31/arte.htm
- Marinetti, F. T. (1909). *El manifiesto futurista.* Recuperado el 14 de agosto de 2014, de: http://elterritorio.org/documents/casilda/LECTURA%2022-%20Manifiesto%20Futurista.pdf
- Moira Mendoza, W. (2015). El gran muralista de nuestra generación. *¡Xixo!* Recuperado el 2 de febrero de 2016, de: https://www.xixo.mx/el-gran-muralista-de-nuestra-generacion/
- Orion, A. (2006). *Ossário.* Recuperado el 2 de febrero de 2016, de: http://www.alexandreorion.com/
- Owen, M. (2013). *Love project.* Recuperado el 2 de febrero de 2016, de: http://michaelowenart.com/portfolio/baltimore-love-project/
- Silva Téllez, A. (1989). La ciudad como comunicación. *Diálogos de la Comunicación,* 23(4), Recuperado el 14 de agosto de 2014, de: http://www.dialogosfelafacs.net/wp-content/uploads/2012/01/23-revista-dialogos-la-ciudad-como-comunicacion.pdf

» Silva Téllez, A. (1999). *Estrategias estético-políticas en el espacio público contemporáneo. Revista Gaceta,* 44-45.

» Trippe (1982). *Martha Cooper interview.* Recuperado el 2 de febrero de 2016, de: http://www.fecalface.com/SF/features-mainmenu-102/1362-martha-cooper-interview

» Vélez, J. F. (2013). *Jaguar (de la serie "Pachamama")*. Recuperado el 2 de febrero de 2016, de: http://juanfernandovelez.blogspot.com.co/