

Procesos hegemónicos en el campo del graffiti en la ciudad de
Bogotá

Presentado por:
Daniel Felipe Suárez Sotelo.

Tutor:
Raúl Cuadros Contreras.

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL DE COLOMBIA

Facultad de Bellas Artes, Licenciatura en artes visuales.

Línea: Cultura visual.

Bogotá Colombia

2025

Agradecimientos:

Quiero agradecer en primer lugar a la Universidad Pedagógica Nacional; por todas esas experiencias y enseñanzas adquiridas en estos años, a las luchas sociales que no han permitido tener una educación pública digna. A todas las personas que he conocido durante este proceso, que han sembrado una duda o una idea, a profesores y compañeros, a los participantes de este proyecto; Gnomo, Akrata, Onírica, Anie y Rebelión.

Especiales agradecimientos; al grafiti y a la música por darle muchas veces sentido a mi existencia, a Katherine por ser una persona muy importante en mi vida y la causa de muchas de mis alegrías, al profesor Raúl Cuadros por adoptarme en todo este camino y ayudarme a coronar uno de los spots más difíciles de mi vida. A kaoz, una de mis estrellas*, a mi familia por siempre estar ahí, aunque yo a veces sea distante a ellos.

Principal y más importante agradecimiento y dedicatoria a mi madre, sin ella nada de esto hubiera sido posible, por apoyarme siempre, darme la vida y todo en ella, por cuidarme aun sin estar presente físicamente, Ascenecita siempre sumerge va estar en mi cora, hoy cumplo parte de una promesa mi chenchita.

Y por nuestros muertos, ni un minuto de silencio, toda una vida de combate.....

Tabla de contenido:

1.Introducción.....	6
2.Planteamiento del problema.....	10
2.1Objetivo general.....	16
2.2Objetivos específicos.....	16
3. Justificación.....	17
4.Estado del arte.....	20
5.Marco teórico.....	26
5.1Grafiti.....	27
5.1.1 El grafiti y otros tipos de manifestación en el espacio público	27
5.1.2 Grafiti y dinámicas de dominio.....	30
5.1.3 Grafiti en Latinoamérica y Colombia.....	31
5.1.4 Colombia y Bogotá.....	34
5.1.5 Legal e ilegal.....	39
5.1.6 Grafiti e institucionalidad y arte impuro.....	43
5.1.7 Reglas del arte y del graffiti.	48
5.2 La mirada y la visualidad.....	52
5.2.1 Comprensiones sobre la visualidad y la mirada.....	52
5.2.2 Las relaciones de poder en la visualidad.....	55
5.2.3 Hegemonía.....	56
5.3 Discusiones sobre la subjetividad.....	58
5.3.1 Construcción de subjetividad	59
5.3.2 Subjetividad y estructuras de poder	60
5.3.3 Subjetividad, arte y política	61

6. Marco Metodológico.....	65
6.1 Etnografía	65
6.1.2 Método de transcripción de entrevistas.....	76
7. Analisis.....	77
7.1.Posición política frente y a partir del grafiti.....	78
7.1.1 El graffiti como algo político.....	80
7.1.2Graffiti contexto y reflexión.....	82
7.2 Hegemonías en el grafiti.....	84
7.2.1 Herencia Neoyorkina.....	85
7.2.2 Hegemonía masculina y respuesta feminista	86
7.2.3 Papel y reivindicación de las mujeres en el graffiti.....	91
7.3 Lógicas del graffiti-ilegalidad e ilegalidad	100
7.3.1 Validación estética	103
7.3.2 El ego, la institucionalidad y la rosca	114
8. Conclusiones	122
9. Bibliografía	131

Listado de imágenes:

1. Imagen: Recuperado de Teleamazonas.....	11
2. Imagen: Recuperado de tripadvisor.....	11
3. Imagen recuperada de wix.com.....	12
4. Imagen Recuperado de alamy.com.....	13
5. Imagen recuperada del espectador.....	14
6. Imagen recuperada de MFA.org.....	27
7. Imagen recuperada de Instagram/ graffitiheart1.....	28
8. Imagen recuperada Medium.com.....	28
9. Imagen recuperada de lapulseada.com.....	32
10. Imagen recuperada de cena.org.....	32

11. Imagen recuperada de Pinterest.....	33
12. Imagen recuperada de Wikipedia.....	33
13. Imagen: Recuperado de Pinterest. Acmé Fortune.	34
14. Imagen recuperada de x.com.....	36
15. Imagen recuperada de las2orillas.co.....	37
16. Imagen recuperada de x.com / Bogotá Street Art.....	37
17. Imagen recuperada de cartelurbano.com.....	38
18. Imagen recuperada de cartelurbano.com.....	39
19. Imagen recuperada de radionacional.co.....	39
20. Imagen recuperada de reddit.com.....	39
21. Imagen recuperada del espectador.....	39
22. Imagen recuperada de revolucionobrera.com.....	40
23. Imagen recuperada de intemperiesblog.wordpress.com.....	41
24. Imagen recuperada de patrimonioactual.com.....	42
25. Imagen recuperada de Museo abierto de Bogotá.....	43
26. Imagen recuperada oto: Idartes.....	45
27. Imagen recuperada de freepik mehaniq.....	48
28. Imagen: Fotografía tomada por Daniel Suarez.....	50
29. Imagen recuperada de anarchaserver.org.....	75
30. Imagen recuperado de editoraelefante.com.....	75
31. Imagen: Fotografía tomada por Daniel Suarez.....	75
32. Imagen: Fotografía tomada por Daniel Suarez.....	75
33. Imagen: Fotografía tomada por Daniel Suarez.....	75
34. Imagen: Fotografía tomada por Daniel Suarez.....	75
35. Imagen: Recuperada de anarchaserver.org.....	94
36. Imagen: Recuperado de editoraelefante.com.....	98
37. Imagen 1: Recuperada de Pinterest. Acmé fortune.....	104
38. Imagen: Recuperada de Pinterest. Skone.....	105
39. Imagen: Recuperada de Pinterest. That_shaye_again.....	105
40. Imagen: Recuperada de Pinterest. bleach fx.....	106
41. Imagen: Recuperada de Pinterest. Marcelinho cwb.....	106
42. Imagen: Fotografía tomada por Daniel Suarez.....	110
43. Imagen: Fotografía tomada por Daniel Suarez.....	110
44. Imagen: Fotografía tomada por Daniel Suarez.....	113

45. Imagen: Fotografía tomada por Daniel Suarez.....	116
46. Imagen recuperada de plazacapital.co /Santiago Simabaqueba.....	128
47. Imagen: recuperada de Instagram/cosasenmtty	130

1 INTRODUCCIÓN:

El interés por indagar acerca del grafiti nace a partir de un gusto y procesos de exploración con la pintura y sus diferentes-manifestaciones desde mi infancia, desde la época del colegio, cuando arriesgaba mis propias mimesis de dibujos animados y series de televisión. No obstante, mi primer acercamiento con el “arte urbano” no ocurrió sino hasta mi adolescencia, cuando conocí el estencil.

Al pasar algunos años en los que ya había practicado algunos estilos reconocidos en la escena del grafiti, como el Bombing¹ y Quick Piece, me atreví a pintar en la calle; bajo un contexto ilegal, en donde tuve que enfrentarme a algo muy característico de este tipo de grafiti: tuve que aprender a moverme lo más rápido posible y a ser contundente. Hasta el día de hoy sigo realizando grafiti de manera ilegal y también legal, y precisamente, mi experiencia larga en este tipo de prácticas artísticas y culturales, así como mi compromiso con el sentido político emancipador de estas, me ha llevado con los años a hacerme algunos cuestionamientos acerca de las que se me aparecen como inconsecuencias o hasta graves contradicciones en lo que hoy podemos denominar el campo del grafiti en Bogotá.

Así, mi pasión por el grafiti se ha ido convirtiendo en una “pasión conflictiva”, ya que a pesar de amar el grafiti, y tal vez también por ese mismo amor que le tengo, siento la profunda necesidad de cuestionarlo, de criticar muchas formas de pensar, conductas y dogmas que de alguna manera rayan con mi forma de pensar actual y mi posicionamiento político frente al mundo, la sociedad y la escena.

Una de las inquietudes que más me afectó y hasta me metió en crisis es la cuestión de la masculinidad y como está afecta las formas de actuar y ser en una sociedad. Crecí en medio de una familia de origen campesino muy tradicional, bajo las creencias cristianas y católicas, desde muy pequeño se me intentó normalizar con los roles del hombre y de la mujer e imponer

¹ Bombing: sinónimo de bombardear; realizar demasiados grafitis utilizando el estilo bomba, que consiste en ser redondo, simple y rápido.

en mí lo que se supone que debía ser un hombre, frases como: “los hombres no lloran”, “usted es un varón” y “el hombre es el que provee, y la mujer la que sirve al hombre”, estuvieron presentes en mi vida por mucho tiempo, tratando de que me sujetara a toda una ideología y un régimen de dominación masculina. Creo que una de las primeras cosas que me hizo cuestionarme todo ello fue el ser criado por una madre soltera, entender todo lo que ella hacía por mí, y llegar a comprender cómo su dura vida de madre soltera era una clara resistencia, una desmentida a toda esa verborrea opresiva sobre las mujeres.

Al poder entrar a la universidad tuve la oportunidad de seguir problematizado y alimentando estas inquietudes. A tal punto que puedo decir que terminé inmerso en una constante y conflictiva deconstrucción y construcción de mi ser, como “hombre” y como “grafitero”.

Por todo esto fue que mi primer acercamiento a este trabajo de grado estuvo orientado a indagar y problematizar las dinámicas de dominación de género en el campo del graffiti en Bogotá, no obstante, y a medida que me sumergí en el trabajo de campo, llegué a descubrir que eso que se me aparecían como inconsecuencias o contradicciones molestas, eran en realidad todo un ámbito de opresiones y de relaciones que hoy puedo nombrar como hegemónicas en múltiples aspectos.

Este cuestionamiento desde las prácticas y dinámicas que se llevan a cabo en esta escena, lo que se pinta, el cómo se debe ver o vestir un grafitero y grafitera, (las miradas dominantes sobre los cuerpos dentro de la escena del graffiti), hasta quien puede ser “reconocido y reconocida” como grafitero y grafitera, así como ciertas reglas asociadas con el poder, como las que se manifiestan tanto en el acto de pintar como en el de tapar,² fueron dejando ver que eran rastreables miradas dominantes y hegemónicas dentro de la escena grafitera.

Se utilizaron como antecedentes algunos artículos y documentales y/o registros visuales, de archivos que mostraban las dinámicas y discursos y “reglas no escritas” del graffiti, desde su origen neoyorquino, hasta su producción de hoy en día situada en el contexto colombiano y latinoamericano., también se utilizó una investigación, en la cual se problematiza la hegemonía masculina como parte de estos discursos impuestos dentro de la práctica.

Como planteamiento del problema se hizo una especificación dentro del graffiti y sus dos grandes vertientes; el legal y el ilegal, las distinciones de estos dos tipos de hacer graffiti o

² La acción de tapar va relacionada con tapar un pinte con otro, lo que se puede tomar como insulto, reto o deslegitimación de la pintura que se está tapando. (una muestra de superioridad o reafirmación del control de un espacio).

pintura mural y como estas a sus ves obedecen a diferentes idéales, miradas, posturas políticas necesidades y protagonistas.

Todo esto me llevó a pensar que existen ciertos “órdenes” en el graffiti, según los cuales existen ciertas personas que determinan cómo debería ser una grafitero o grafitera, y qué “piezas” u obras son reconocidas como meritorias para exhibirse en las calles. Así, puede también reparar en que existen los círculos de grafitero influyentes, quienes monopolizan los eventos y festivales público, quienes determinan qué es lo aprobado estéticamente en el graffiti, así como qué y a quién se puede tapar. Todo lo cual, inevitablemente, me llevó a reconocer que muchas de estas prácticas han sido recurrentes en el mundo burgués del arte, y a darme cuenta, no sin dolor, que el proceso de constitución del graffiti como campo artístico en Bogotá guarda mucha relación con viejas prácticas de distinción burguesas en el mundo del arte más convencional.

Dichas hegemonías se fueron rastreando gracias a los diálogos y entrevistas que se tuvieron con 6 escritores y escritoras de graffiti. Aunque no solo pudimos rastrear hegemonías, sino cuestiones positivas -y hasta contrahegemónicas- como el lugar creciente de las mujeres en el campo, reconocer cómo ellas abren espacio a su propio campo de graffiti por y para mujeres. O la persistencia del poder del graffiti como accionar transgresor social y políticamente en momentos urgentes de la historia, así como el reconocimiento feliz de la emergencia constante de importantes posiciones políticas, en los sujetos más diversos, que percibo con entusiasmo cada tanto, cada vez que ingresan al campo en determinadas coyunturas.

Los relatos de los 6 sujetos del campo -hombres y mujeres- que se analizaron hicieron parte o son los frutos del trabajo realizado según el método etnográfico, este tipo investigación busca a través de la observación y análisis de prácticas y discursos de una población, conocer su manera de vivir y pensar, y con base en ello proponer una interpretación que cuente como insumo fundamental con las palabras de los sujetos del campo. De allí que el objetivo general de la investigación sea: “Evidenciar por medio de un acercamiento etnográfico las prácticas y miradas hegemónicas que tensionan las relaciones entre los sujetos y manifiestan las contradicciones y transformaciones del campo del graffiti en Bogotá”. Así como dar claridad a los objetivos ; .Evidenciar de qué manera dichas dinámicas hegemónicas inciden en la construcción de subjetividades dentro del campo del graffiti en los y las grafiteras,.Analizar las tensiones y disputas en torno a la legitimación estética y política del graffiti, a partir de las distinciones entre lo legal y lo ilegal y las pugnas por la apropiación del espacio público,

reconocer los procesos de institucionalización y domesticación del graffiti en Bogotá, vinculados a su articulación con el Estado.

La justificación del trabajo resulta importante para ahondar en una dimensión estética, ética y política de gran relevancia, como es toda la problemática sobre las relaciones entre los sujetos en comunidades artísticas que se reconocen a sí mismas como críticas o emancipadoras, también se reconoce la importancia de la educación de la mirada, y de nuestra responsabilidad como docentes de artes visuales, el poder abogar por una educación que lete la mirada, en un mundo actual tan atiborrado por imágenes.

Esta etnografía fue realizada a sujetos relevantes del campo del graffiti en Bogotá, en donde yo mismo me ubico como un sujeto de ese campo. Es decir que, como investigador, me he visto obligado a radicalizar un ejercicio de reflexividad crítica, para hacer parte, pero al mismo tiempo tomar distancia y someter a un riguroso examen los datos encontrados y producidos por mí como resultado de esta investigación. Por medio de este acercamiento he podido rastrear un cúmulo de conductas y posturas que evidencian la presencia de hegemonías fuertes en el campo del graffiti en Bogotá.

Las principales categorías que articulan el marco teórico son: el graffiti, la hegemonía, la subjetividad y la mirada crítica; ya que el principal interés de esta investigación fue indagar la presencia de tenencias hegemónicas en el campo, así como ver cómo estas afectan a las subjetividades.

Entre los hallazgos más notables, se encuentra el papel y luchas de la mujer dentro del campo, así como su emancipación de este círculo de legitimación en su mayoría patriarcal y hegemónica masculino.

También la domesticación e institucionalización del graffiti, así se notan unas claras pervivencias del arte burgués y elitista dentro del graffiti, de unas estructuras jerárquicas, tanto estéticas como referidas a la posición del artista dentro de la escena. Lo que me permitió constatar que el graffiti, que nació como revolucionario y activista, no escapa a las viejas prácticas hegemónicas del arte burgués. Y que este ha llegado incluso a ser utilizado por aparatos gubernamentales y que en ocasiones ha sido puesto al servicio de intereses financieros y publicitarios.

No obstante, la investigación también nos permite afirmar la pervivencia de tendencias críticas, contrahegemónicas y activistas, encarnada en las acciones de personas y colectivos

que sigue abogando por el graffiti como una práctica libre de prácticas y discursos opresivos, enemiga de los verticalismos y de las roscas, que desvirtúan el sentido profundo de esta práctica artística callejera de arraigo popular.

Palabras clave

Grafiti, hegemonía, subjetividad, mirada crítica.

Glosario:

Con el fin de poder entender más fácilmente el lenguaje utilizado por los grafiteros y grafiteras y por ende sus ideas y cosmovisión, se cree importante la creación y uso de un glosario. Este glosario servirá de herramienta para comprensión de las personas más ajenas a la práctica. En el análisis se explica más a profundidad, los denominados estilos del graffiti, así como un orden jerárquico estético y visual.

Bombing: es la acción de hacer graffiti ilegal, con este estilo de graffiti se busca “bombardear, el sistema y la ciudad.

Bombardero: escritor o escritora de graffiti (persona que pinta) que realiza bombing

Tagger: realiza la misma acción que el bombardero, pero enfocado en los tag o firmas del escritor o escritora

Pegar: el acto de pintar

Coronar: el lograr una acción o pinte, por lo general que conlleva más riesgo de lo normal

Toy: escritor o escritora con falta de estilo, destreza técnica o conocimiento del graffiti y sus códigos, normalmente se utiliza para principiantes en el mundo del graffiti.

Spot: Espacio o lugar donde se pinta.

Techo: Superficie alta en la que se pinta, como techos muy altos de casas, alrededor de dos pisos hacia arriba y por ende son acciones más riesgosas.

Rooftop: Paredes en alturas, mayores a cinco pisos, como edificios o vallas publicitarias con mayor dificultad y accesibilidad.

Writiing: refiere a la escritura centrada en letras cuando se pinta.

Vandal: entendido como acciones ilegales y con cierto nivel de riesgo, cuando se pinta.

Crew: grupo de personas que hacen equipo para pintar, bajo un mismo nombre, realizar acciones y demás.

Throw UP: es un estilo de graffiti parecido a la bomba por sus formas redondas y realización rápida

Quick piece: Como su nombre lo indica, es una pieza (o pinta) rápida, busca tener un estilo rápido como la bomba, pero estéticamente más complejo y elaborado.

Stencil: en esta práctica se crea una plantilla previamente dibujada y cortada en materiales como cartón o plástico, dicha plantilla se pega a la pared y con un aerosol se marca de manera exacta. Este método produce reproducir un pinte idéntico varias veces.

Pixacao: es un estilo de graffiti brasileño con una estructura cuadrada que generalmente se pinta de manera vertical y por ende en edificios bastante altos, con cierta dificultad de entendimiento.

Rigor: es esta sensación o sentimiento que asociamos con la adrenalina y la emoción de realizar una acción ilegal y de alto riesgo. Esto que con lleva peligro y llegar a un límite físico, legal y mental.

2.PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA:

El graffiti se puede definir como una forma de expresión en lugares que en su mayoría son pertenecientes a la urbe y a la contemporaneidad, entendida como un ecosistema público complejo que integra material y espiritualmente los valores de las distintas épocas. Así, por mucho tiempo en nuestra sociedad, se entendió que la vida en la urbe debe regirse por las reglas de urbanidad. Un conjunto de prescripciones y de prohibiciones que dictaban lo que se consideraba sociopolíticamente correcto en dicho ecosistema.

(...) la urbanidad es una emanación de los deberes morales y como tal, sus prescripciones tienden todas a la conservación del orden y de la buena armonía que debe reinar entre los hombres y estrechar los lazos que los unen, por medio de impresiones agradables que produzcan los unos sobre los otros. (Carreño, 1853, pág. 23)

El graffiti entraría dentro de esas prácticas que no serían morales para la ciudad y el comportamiento ciudadano. Sin embargo, dentro de la legalidad lo consideraremos como parte de las prácticas asociadas al muralismo, las cuales se realizan a la luz del día, con ciertos

permisos de propietarios o del estado para intervenir el espacio. Mientras que también está el graffiti considerado ilegal, que se denomina “vandal³”, el cual se realiza en la noche, sin ninguna clase de permiso y de manera clandestina. Estas dos esferas del graffiti, confluyen en la ciudad, comparten y difieren en ciertas prácticas y discursos.



Imagen 1: Teleamazonas 2024

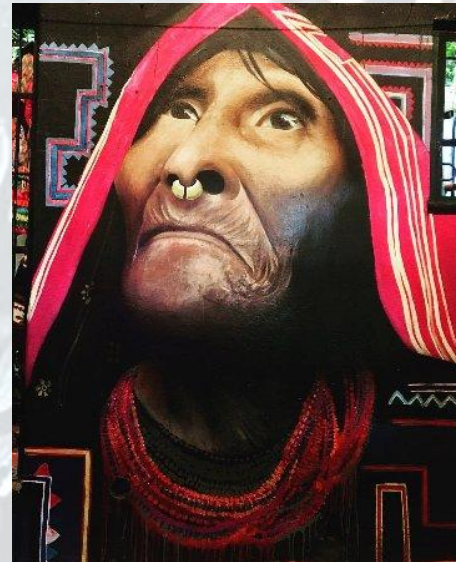


Imagen 2: tripvadisior 2017

Acá se dan dos ejemplos, la primera imagen obedece al graffiti que se realiza de manera ilegal, en donde podemos ver la pinta de un grupo muy reconocido en Colombia denominado “vsk”, estos escritores se denominan a ellos mismos como los reyes del vandal, en este caso vemos una pinta en un tren posiblemente en Europa. Se resalta la rapidez y simpleza de la pinta, ya que por obvias razones debían hacerlo en cuestión de minutos. La segunda imagen corresponde a un mural muy famoso pintado en La Candelaria, Bogotá. Esta pinta se caracteriza por sus detalles, tiempo de realización, permisos y exotismo para los turistas ya que es un mural icónico en donde las personas van a tomarse fotos. Con estos ejemplos queremos indicar desde ya que existen grandes diferencias en cuanto a las condiciones de producción de estas dos esferas del arte callejero, pero más adelante trataremos de sacar mucho provecho a sus diferencias y contradicciones de cara a lo que nos hemos propuesto investigar.

El arte mural, como su nombre indica, es un arte hecho en un muro. Puede ser creado en una pared exterior o interior, y abarca desde murales arquitectónicos gigantes hasta pequeños graffitis pintados en una calle. El arte mural tiene una dimensión esencialmente estética, por lo

³ Vandal: entendido como acciones ilegales y con cierto nivel de riesgo, cuando se pinta.

que su objetivo principal es embellecer el espacio urbano, llamar la atención del público a través de sus pinturas y suele tener un carácter más decorativo. En el caso del mural, es más importante lo que representa que quien lo hace, por ejemplo, puesto que es una forma de expresión. Además, en el arte mural se utilizan muchos más elementos que letras: iconos, personajes... todo aquello que esté en la imaginación del autor o autora. Egea y Estixu, I. J. (2023). Pangoico. Obtenido de Pangoico: <https://www.pangoico.com/arte-mural/>

En Latinoamérica se hace hincapié en una gran tradición del muralismo político, especialmente en México como: Diego Rivera, José Clemente Orozco, y David Alfaro Siqueiros, reconocidos como, "Los Tres Grandes" del muralismo mexicano al principio del siglo 20, posterior a la revolución mexicana. Los tres, así como otros artistas de la época se inspiraban en la época prehispánica, la lucha, la guerra y la revolución, estos murales tenían unos tintes políticos y realistas de acuerdo a sus problemas contextuales.

Este tipo de muralismos también se puede asemejar al graffiti legal, también llamado muralismo, y que se contrapone específicamente a ese otro que se da a partir de estallidos o levantamientos sociales, o que hace parte de prácticas cotidianas, ya sean individuales o colectivas, de resistencia política.



Imagen 3: José clemente Orozco Katharsis 1935 recuperado de wix.com



Imagen 4: alamy.com estallido 2021

El grafiti como gran productor de imágenes forma parte de la cultura visual. Según Mirzoeff (1999) la imagen y la experiencia visual hacen parte de la vida cotidiana misma, en donde lo que se cree que es verdad es respaldado por una imagen y en donde el mundo mismo se transforma en una imagen. Como esto también se convierte en una relación de poder dirigida por el consumo capitalista y la cultura de masas, somos persuadidos por un bombardeo constante de imágenes que consumimos a diario, pero no analizamos con detenimiento. Somos espectadores interpelados por las imágenes, pero al tiempo no las interpelamos a ellas.

El graffiti como parte de la historia del arte y del mundo visual también es productor no sólo de imágenes sino también de miradas; de una serie de características y de formas de representar, de unas “etiquetas” establecidas, aceptadas y reproducidas. Así, participa también de la construcción de subjetividades, que está compuesta por dimensiones sociales y políticas según el contexto y las coyunturas de los sujetos. De allí que la relación entre el arte, lo político y la construcción de subjetividad dan cuenta de la posición política de algunos grafiteros y grafiteras o muralistas, que en muchos casos terminan encarnando los discursos impuestos, pero también encontramos otros que cuestionan esos discursos dominantes, como se puede evidenciar en el monumento de los Héroes en el estallido social del 2021.



Imagen 5: el espectador 23 sep 2021

El grafiti es entonces una forma de plasmar una mirada, que nos sirve para entender una construcción social (o compromiso social), podríamos incluso llegar a pensar que, a las pinturas rupestres pertenecientes a la prehistoria, se puede asociar con el grafiti, sin embargo, dentro del marco de esta investigación nos interesa rastrear la mirada del grafiti, desde su surgimiento como cultura en la ciudad de Nueva York, y cómo esta se adoptó y se reconfiguró en diferentes lugares y contextos. Partiendo de lo anterior, es necesario señalar que la mirada es un elemento principal al momento de comprender el grafiti, puesto que la mirada es un ejercicio coyuntural y contextual.

La palabra graffiti proviene del italiano y era el nombre que se les daba a las inscripciones satíricas hechas en los espacios públicos del Imperio romano, conocidas como graffiti, que son su más remoto antecedente. El término, sin embargo, se popularizó masivamente a partir de la incorporación de esta tendencia a la cultura callejera estadounidense, en paralelo con los movimientos contraculturales del hip hop y otras tribus urbanas, que empleaban esta forma de expresión. Sojo, F.P. (2024, 4 de Noviembre). Concepto. Obtenido de Concepto: <https://concepto.de/graffiti/#ixzz8zzHB6gNF>

Entre los diferentes motivos por los cuales se intervienen los espacios públicos y privados (bajo el concepto de grafiti), están por supuesto los fines artísticos, políticos, de género, en algunos casos también relaciones personales, como cuando las parejas o los pretendientes se dejan mensajes románticos en las paredes, o incluso cuando los hinchas de equipos de fútbol pintan algo referente a su equipo. Pero en la inmensa mayoría de los casos lo que reconocemos como grafiti responde a motivaciones artísticas y/o políticas. Es decir, en aquellas imágenes que

encontramos plasmadas en los muros de la ciudad de Bogotá, podemos rastrear miradas diversas sobre la realidad contextual, en donde podemos encontrar tanto perspectivas críticas sobre la vida del país como posturas tradicionales y hegemónicas, algunos se han tomado el trabajo de clasificar esa diversidad de expresiones:

Muchas expresiones pictóricas en la ciudad de Bogotá se presentan amalgamada bajo el nombre grafiti, algunas de estas expresiones se pueden elevar al término de prácticas culturales, porque cuentan con una organización, una historia, unos representantes claros, esto ha permitido a los investigadores crear una clasificación estética del grafiti y situarlo dentro de categorías como: 1 grafiti como consigna o grafiti fanático barrista (de barrio), 2 writing⁴ y 3 el arte urbano. (Castro, 2012, pág. 26).

En este caso indagaremos el asunto de lo subjetivo, dentro de lo que destacaremos lo hegemónico en diferentes aspectos dentro de esta práctica, asumiéndolo claramente desde el lugar más canónico y tradicional de la concepción del grafiti, sus creencias y reglas. Estas prácticas, códigos, convicciones y demás cuestiones que clasifican y reconocen lo que se entiende acá por graffiti.

Entre estas hegemonías presentes se detectó la masculina, si bien en el grafiti aparentemente pueden verse irrumpidas, transformadas y aperturadas fisuras por las cuales se reconocerían posturas de género diversas, es un hecho que prevalece un fuerte eje patriarcal que domina la escena grafitera en Bogotá, como lo señala Brake:

El graffiti como práctica cultural no busca contestar a las imposiciones de género porque se retroalimenta de ellas, le sirven de base para su organización social y simbólica. Podría ser que el graffiti, “de una forma o de otra explora y celebra la masculinidad. (Brake, 1985, pág. 182)

El graffiti al igual que varios campos sociales y tipos de manifestación, en este caso que circulan en el espacio público tiene una construcción de la mirada particular; una serie de creencias y dogmas que determina tanto la visión que la sociedad en general tiene de estos, como las imágenes que se deben proyectar entorno a un individuo que se rige bajo las dinámicas del graffiti. Unos modos de vestir, hablar, actuar y pintar estéticamente legitimados. De allí que haya que preguntarse si puede rastrearse un circuito de legitimación jerárquico en la escena

⁴Writing: refiere a la escritura centrada en letras cuando se pinta.

del grafiti local, lo que ayudaría a instaurar unas ciertas maneras de construir la mirada en este campo o escena del graffiti en esta ciudad.

Al parecer esta construcción de la mirada en el grafiti a la vez está influenciada por otras miradas de carácter social que la condicionarían y configurarían. Como la tecnológica, la cual ha transformado las maneras de registrar, hacer y visibilizar el grafiti, pero también ha cambiado la experiencia de pintar o de circulación de lo que se pinta en un gremio que intenta permanecer en ocasiones “oculto”.

Otra cuestión que modifica esta mirada es la subjetividad de quien pinta, ¿cómo? y ¿qué cosas? identifican a esta persona, así como la subjetividad del espectador bajo la construcción del grafiti. También hay una construcción y poder sobre los cuerpos, en donde, por ejemplo, la historia nos ha demostrado que los cuerpos fuertes dominan a los débiles. Por ende, se puede ir detectando unas hegemonías muy presentes y necesarias de develar. Pero también se intuyen otras presencias dominadoras o hegemónicas vinculadas con la existencia de grupos dominantes o hasta privilegiados, que tendrían una influencia importante para llegar a determinar lo que pasa en la escena del grafiti, y estos incidirían en la existencia naturalizada de ciertas prácticas excluyentes y hasta opresivas en un campo que se fue construyendo reconociéndose a sí mismo como rebelde, crítico y hasta contrahegemónico.

Es por eso que creo pertinente analizar esta práctica, para poder cuestionar estas cosas naturalizadas dentro del graffiti, cosas como el control estético de que se pinta por medio de una jerarquía estética y un jerarquía de personas influyentes que determinan lo que es o no graffiti, unas claras relaciones de poder, los diálogos entre el graffiti legal y la las pintas ilegales, la institucionalización del graffiti con fines económicos, una cierta domesticación de la práctica, que tendería a producir un solo tipo de mirada y, consecuentemente, ciertas formas estética del graffiti particular.

Pregunta problema

¿De qué manera se comprende la existencia de una hegemonía de la mirada y de la subjetividad en la escena del grafiti en la ciudad de Bogotá?

2.1 Objetivo general:

Identificar las prácticas hegemónicas que se configuran en el interior del campo del graffiti en Bogotá, evidenciando las contradicciones entre su carácter histórico emancipador y la

reproducción de tendencias totalizantes y opresivas propias de otros momentos de la consolidación de los campos del arte burgués.

2.2 Objetivos específicos:

1. Evidenciar de qué manera dichas dinámicas hegemónicas inciden en la construcción de subjetividades dentro del campo del graffiti en los y las grafiteras.
2. Analizar las tensiones y disputas en torno a la legitimación estética y política del graffiti, a partir de las distinciones entre lo legal y lo ilegal y las pugnas por la apropiación del espacio público.
3. Reconocer los procesos de institucionalización y domesticación del graffiti en Bogotá, vinculados a su articulación con el Estado
4. Reconocer las transformaciones del campo del graffiti en Bogotá a partir de la irrupción y resistencia de las mujeres grafiteras.

3. JUSTIFICACIÓN:

El por qué abordar este tema de investigación surge a partir de mi experiencia como grafitero en Bogotá, y las cuestiones que caracterizan esta práctica, y que en muchos casos suscitaron en mí, diferencias e incomodidad e incluso oposición directa hacia un conjunto de dinámicas, discursos y miradas que constituyen lo que es el graffiti en Bogotá.

Creo que esta investigación aportará principalmente a grafiteras, grafiteros y demás subjetividades y disidencias que cuestionen o no se sientan identificadas con los modelos dominantes acerca de los imaginarios de lo que se supone debe ser un escritor o escritora de graffiti. El poder descubrir que hay detrás del comportamiento y la construcción de subjetividad en el graffiti de Bogotá.

El trabajo entonces busca contribuir con una mirada pedagógica o educativa visual a partir del cuestionamiento de los órdenes de lo establecido con respecto a este ámbito cultural y político, un ámbito pretendidamente crítico y emancipatorio, pero que muchas veces se aleja o hasta traiciona estas pretensiones. Empezando por mi propia experiencia, por mis propias incomodidades y por las tensiones que advierto en este mundo, que, siendo tan gratificante y predominantemente ligado a las luchas sociales a favor de los oprimidos, pero que precisa ser cuestionado en sus inconsecuencias y hasta en sus flagrantes contradicciones.

Este ha buscado ser un trabajo reflexivo y participativo, que se ancle en las propias inquietudes de grafiteros y grafiteras, que ayude a ahondar en aspectos claves para seguir construyendo subjetividades críticas en una comunidad de artistas que se caracteriza por ejercer la crítica social y política, pero que no necesariamente advierte o reconoce que puede albergar tendencias contrarias a sus aspiraciones críticas y emancipadoras.

De igual modo, como docente en formación busco aportar a una reflexión de la educación de la mirada, y de todo lo que construye las formas de ver establecidas, de cómo analizarlas y cuestionarlas. También en el sentido de cómo un sujeto o una comunidad de sujetos construye imágenes sobre sí misma, imágenes que pueden ser muy poderosas, en cuanto son proyectadas con fuerza y difundidas ampliamente entre otros, pero es necesario preguntarse hasta dónde esas imágenes que tiene una comunidad de sí o que proyecta sobre sí a los demás, son coherentes con el ideario político y ético que esa comunidad ha construido. Es decir que hay que reflexionar tanto sobre las miradas como sobre las imágenes de sí. Y reflexionar sobre todo lo que hay detrás de esta práctica, no quedarnos con este resultado visual o estético, ver, más allá de las prácticas y los dogmas que puede albergar sin saberlo un ámbito cultural y artístico como el graffiti.

La educación de la mirada ha sido un ejercicio poco recurrente en los colegios públicos y privados, lo digo por experiencia propia, pues, a pesar de la gran presencia de las imágenes en nuestras formas de vida contemporáneas, más cuando somos jóvenes, nunca tuve un acercamiento al cuestionamiento de las imágenes. Por ello creo relevante como lo he mencionado, en un mundo tan mediado por las imágenes, atiborrado de hipertextualidad, saturados de la prefiguración ideológica de lo que debemos ser gracias a modelos visuales y audiovisuales, que la educación se tome un buen tiempo para analizarlas, estudiarlas, para ayudarnos a dudar de ellas y poder entender qué es lo que nos quieren hacer creer o de qué nos quieren convencer, así como darnos las herramientas para ese acercamiento a los estudios de la imagen.

Para apuntalar esta investigación me apoyo en Mirzoeff (1999), en su Introducción a la cultura visual, en donde desarrolla el concepto de Cultura visual y sus diferentes cambios a través del tiempo. Algo que engloba los diferentes acontecimientos visuales a través de la historia, de donde deduzco esta relevancia de estudiar las imágenes como parte de nuestras formas de vida, y todo lo revelador que puede haber en ellas cuando nos preguntamos por los modos como estas ayudan a configurar lo que somos, nuestras maneras de ver el mundo,

nuestros modos de afirmar lo que queremos ser. Y en esto incluyo también a las imágenes mentales, a los estilos de vida, nuestras maneras estéticas de plantearnos en el mundo, que tienen implicaciones políticas y éticas, como advierto al considerar críticamente un mundo tan querido por mí como es el mundo del graffiti.

Por ello, en términos más específicos, el trabajo resulta importante para ahondar en una dimensión estética, ética y política de gran relevancia en la actualidad, como es toda la problemática sobre las relaciones entre los sujetos en comunidades artísticas que se reconocen a sí mismas como críticas o emancipadoras; y como parte de ello focalizar en ciertas miradas, en ciertas prácticas que resultan hegemónicas y en algunos casos contradictorias con el ideario emancipatorio de este campo artístico y cultural.

Entonces, es claro según mi experiencia personal, la cual es parte significativa de este trabajo, que el graffiti, como le ocurre también a otros ámbitos sociales y culturales, se encuentra atravesado por posturas y prácticas de dominación, que implican hegemonías que pueden llegar a ser opresoras. Estas prácticas, que se manifiestan en comportamientos cotidianos, pueden no siempre ser visibles de forma clara por aquellos que los reproducen, puesto que son en su fondo posturas ideológicas aprendidos y férreamente establecidos o arraigados en forma irreflexiva, profundamente interiorizadas en las subjetividades en cuestión, el ego artístico; establecimiento de prácticas de poder asociadas con el dominio de “roscas”, en muchos casos ligadas al favorecimiento que les concede su participación en circuitos formalizados por el Estado o agentes privadas, entre otras cuestiones. Sin embargo, las respuestas y hallazgos en este caso han mostrados posturas contestatarias antes estas hegemonías en el graffiti, por más naturalizadas que están.

También es importante señalar que no pretendemos reducir las luchas y primeras intenciones del campo del graffiti a una producción que se ha vuelto meramente neoliberal y hegemónica. Reconocemos las respuestas a estas hegemonías e imposiciones del graffiti, su saber y su quehacer, así como varias de sus dinámicas. Que estas respuestas no solo responden y resisten a estas hegemonías que se producen dentro del campo, sino a otras hegemonías más amplias que controlan distintos campos sociales, más grandes que el graffiti, con un control social y global mucho más fuerte, posición y poder.

Por ende, en esta investigación nos interesamos por indagar sobre estas hegemonías internas que se dan en el campo del graffiti, y que, aunque de alguna manera se relacionen con estas “mega hegemonías” no vamos profundizar dentro de estas. Por otro lado, la presente

investigación, no solo quiere visibilizar estas hegemonías, sino la respuesta contra -hegemónicas de los participantes, las críticas y rupturas o rechazo a estas, así como el apelar por la transformación del campo del graffiti, para que cualquier expresión sea digna de ser llamada graffiti o de ser respetada en el espacio público, ellos sin validar expresiones que validen la violencia y fascismos.

Por esto se busca analizar, a partir de un ejercicio etnográfico con sujetos relevantes del campo del graffiti en Bogotá, cómo operan las formas hegemónicas entre los sujetos de este campo que ha sido reconocido por sus posturas antihegemónicas, así como las tensiones que esto genera, y que evidencian las transformaciones en el seno del mismo campo con la irrupción de nuevas subjetividades que pisan duro en él, como las de las mujeres.

También busco no solo cuestionar el graffiti, sino politizarlo y cuestionarlo éticamente, poder compartir el saber del graffiti de manera libre, para que todos los que deseen aprender de él lo hagan sin tener que ser parte de unas logias del graffiti purista que no sueltan estos espacios públicos y estos saberes. Entender el graffiti como un acto pedagógico y crítico.

Lejos de ser un acto de vandalismo sin sentido, el graffiti se configura como una pedagogía visual y política que impulsa a Bogotá hacia una urbe donde el espacio ya no es solo un producto del poder, sino un territorio en disputa, abierto a la multiplicidad y a la solidaridad. En última instancia, estos actos de resistencia urbana reafirman que la ciudad no pertenece al capital ni a las elites que la diseñan desde arriba sino a sus habitantes, que, a través de la práctica espacial y la intervención simbólica, reclaman su derecho a producir y habitar un nuevo orden urbano. (Jaimes, 2024, pág. 189).

4. ESTADO DEL ARTE/ANTECEDENTES:

Tony Silver y Henry Chalfant, 1983 Documental rodado en Nueva York (Style wars)

https://www.youtube.com/watch?v=f_MwKMveFjY. Este documental nos muestra los orígenes de hip hop, aunque lo aborda desde el rap, el break dance y el graffiti, hace especial énfasis en este último. Se entrevistan y registran testimonios de los precursores del graffiti como hoy lo conocemos y concebimos, a partir de la escena norteamericana, más específicamente en Nueva York. En dicho largometraje se da a conocer la evolución de graffiti, las principales influencias y bajo qué conceptos o fines se intervenían los muros y trenes. Nos permite situarnos y evidenciar los códigos y discursos bajo los que se hace la práctica del graffiti desde

sus inicios, y aunque sea un documental no muy reciente, muchas de estas dinámicas y discursos siguen vigentes, ya que este grafiti neoyorquino es el que se intentan replicar en la escena local de Bogotá, el que se considera el ejemplo a seguir por ende es lo que se sigue reproduciendo y de alguna manera pervive actualmente. Nos explica estas connotaciones ilegales que tienen el graffiti y la importancia de este factor en su elaboración.

Este documental fue una de las fuentes más usadas para poder entender cómo se originó el graffiti neoyorquino, el cual fue el que de algún modo se ha adoptado más en Bogotá, este documental ayudo entender dinámicas como, que el estilo más complejo es la más respetado, la idea de bombardear el sistema con tu nombre por todas partes y entender principalmente cómo funciona el graffiti ilegal, así como su relación con la cultura hip hop., es citado y utilizado más adelante en el análisis.

Peque Vsr (Montanacolors, 2025)<https://www.youtube.com/watch?v=SqROzQJvMqw> .Este video es el testimonio de un grafitero mexicano, en el que se enuncia la pugna entre el grafiti legal y el ilegal, y se denuncia una domesticación del grafiti por parte de partidos políticos u otros agentes, pero con fines privados, en donde el dinero, la fama y el reconocimiento se vuelve más importante que el acto de pintar. Este trabajo es importante pues se relaciona con esta búsqueda nuestra de las prácticas hegemónicas en el campo del grafiti, y se asemeja mucho a algunas prácticas encontradas en nuestro contexto.

Legal o ilegal, ¿cómo prefieren pintar los grafiteros? (Pulzo 2016)
https://www.youtube.com/watch?v=_b3sdvibVzY

En este cortometraje se habla de esta cuestión de la ilegalidad y de como para los grafiteros la esencia y la raíz de esta práctica nace en la clandestinidad y en la ilegalidad de la práctica, acá los mismos grafiteros de Bogotá nos enuncian como así tengan la posibilidad de realizar grafiti legal, ellos prefieren realizarlo de manera ilegal. Hasta para grafiteros que confluyen en la legalidad y la ilegalidad, prefieren esto de lo ilegal así no los lucre como si lo hace muchas veces el grafiti realizado de manera legal. Se da un análisis etnográfico de la práctica, con las opiniones abiertas tanto de los escritores de graffiti como de espectadores.

También se explica el potencial enunciativo políticamente del graffiti, como este de alguna manera es un accionar social bajo muchas consignas que no solo tiene que ver con lo estético y pictórico sino con ideales, lecturas coyunturales, entre otras cuestiones.

Estos dos cortos sirvieron para poder tener un acercamiento a esta relación que se da entre la práctica legal e ilegal de pintar, como estas dos vertientes tienen diferentes intereses, pensamientos y formas de hacer. Esto también abrió la puerta a la idea de que el graffiti es algo que se desborda de su concepto, ya que todas las formas que existen para intervenir el espacio público de algún modo coexisten y no necesariamente se enuncian bajo el concepto o la idea de graffiti.

Reglas no escritas. (Afullgraff, 2025)<https://www.youtube.com/shorts/KdIdVIhbMTs>. En este video un escritor de graffiti se refiere al asunto de los códigos invisibles o reglas artísticas del graffiti, con base en las cuales se define quién, y con qué se puede tapar un graffiti, esto a partir de unas jerarquías estéticas. También se acuña la denominación de *toy*, que designa a personas principiantes o que no conocen o no siguen estos códigos.

Graffiti ilegal, arte y clandestinidad (Reporte Indigo 2024)
<https://www.youtube.com/watch?v=oDF1HBA7IpU>

Se ve esta discusión entre si el graffiti es arte o solo vandalismo. Y como se reconoce el graffiti ilegal sobre el legal, como se mencionó en la anterior referencia. Se cree que esta es la raíz y la esencia de la práctica. Los riesgos y la adrenalina que conlleva es un factor clave.

Se habla de la producción de graffiti y de cómo esto también produce identidad, no solo en los escritores de graffiti, sino también a las calles y la ciudad. Ya sea por murales gigantes que de alguna manera “embellecen” la ciudad, o por otro lado “garabatos”, que casi en general la gente no entiende.

Una mirada a la Bogotá pluriversal a través del graffiti y el arte urbano Javier Álvarez Jaimes 2024

Este ensayo nos menciona las rupturas del graffiti en cuanto a práctica que trasgrede unos órdenes sociales y estéticos, el graffiti como un acto que abre una posibilidad a muchas perspectivas y posibilidades de interpretación o finalidad con estos detonantes como el graffiti, el graffiti desafía unas hegemonías en cuanto a el espacio público y nuestra relación en este.

Sin embargo, la realidad actual se aleja de esa imagen idealizada, revelando una ciudad que clama por transformarse en un espacio más inclusivo y pluriverbal. Lo pluriversal, según lo propuesto por Arturo Escobar, se sitúa por “fuera de la hegemonía de la ontología liberal, secular y racionalista de la modernidad capitalista” lo cual nos permitiría imaginar un mundo (Jaimes, 2024, pág. 177)

Jaimes también nos habla de cómo el graffiti es un foco social que se convierte en un accionar directo y política a favor de ciertos ideales o malestares que afectan a una población, como los estallidos sociales. Por esto se denota como el graffiti es una herramienta contestataria y contundente en contra de unas hegemonías puntuales.

El estallido social, desencadenado por una reforma fiscal propuesta por el gobierno, fue una expresión de indignación acumulada por diversos sectores sociales incluidos estudiantes, comunidades indígenas, grupos racializados, la comunidad LGBT y ambientalistas. A través del grafiti, estas comunidades transformaron la ciudad en un teatro del caos; un simulacro de des-trucción que no solo evocaba, sino que también imaginaba universos alternos de existencia urbana. En este ensayo, consideramos el grafiti como una herramienta de destrucción discursiva que desafía jerarquías y desmonta temporalmente el orden simbólico implícito en la monocromía de los muros, monumentos y otros espacios de ciudad. (Jaimes, 2024, pág. 178).

También debemos dejar abierta la discusión acerca de que el graffiti no solo cuestiona unos órdenes, discursos y hegemonías, sino que también puede producir otras internamente. Finalmente termina siendo un sistema estructural social, con unas bases, estructuras, órdenes y discursos.

Por último, también se habla de cómo el graffiti se vuelve a favor del capital, de alguna manera se vende, para pintar unas formas estéticas muy específicas que buscan homogenizar lo que este pintado en la calle, esto desde una perspectiva turística y gentrificadora.

Es importante reflexionar sobre las prácticas o discursos que maneja el graffiti internamente como practica social que se desenvuelve muchas veces bajo relaciones de poder. Los muros que vemos pintados son un resultado estético que por más impresionante que sea, debemos preguntarnos qué hay detrás de esta producción. Así mismo, es relevante reconocer los alcances sociales y políticos que tiene el graffiti como productor de mensajes, memorias, consignas y demás formas de expresión que impulsan el graffiti de forma contundente y recurriendo a un accionar directo, que no solo representa la idea o el nombre de una persona o de más cuantas, sino las incomodidades, lucha e ideales que representan a miles.

El grafiti en Bogotá se erige como un vehículo de resistencia contra la colonialidad y la modernidad capitalista, sino que también redefine la producción del espacio urbano en clave pluriversal. En tanto que, contra narrativa visual, no se limita a visibilizar conflictos y demandas, sino que opera como un acto deconstructivo y creativo

simultáneamente: una negación de la ciudad impuesta, pero también la afirmación de una ciudad alternativa. En este sentido, el grafiti responde a la lógica nietzscheana del martillo filosófico, una destrucción que no es un fin en sí misma, sino un gesto que abre espacios de posibilidad, de debate y de comunidad. Al inscribir en los muros nuevas significaciones—que van desde la memoria de los caídos hasta la denuncia de la violencia estatal y la crisis ambiental—el grafiti transforma la ciudad en un archivo vivo, en un testimonio de la lucha por la justicia y la dignidad. (Jaimes, 2024, pág. 189).

Este documento fue bastante útil y relevante al darnos luces de cómo se desenvuelve y desarrolla el graffiti en la ciudad de Bogotá, como se acepta o rechazar socialmente y su poder como activador social y político, ya que en esta investigación la discusión sobre las luchas políticas y en especial las cuales se reivindican por medio de esta práctica, fue bastante presente y significativo. Lo único que siento que no se desarrolla en este documento, pero si en la presente investigación, es la idea de no idealizar el graffiti. Sin duda su papel como activador y transformador social es innegable, pero también las hegemonías ya mencionadas son algo que se debe cuestionar y poner sobre la mesa.

El grafiti y su legitimación en el campo del arte 2019 Flor de Rocío Cerpa-Márquez

En este documento se menciona la ruptura que logra hacer el grafiti en la historia del mundo del arte y cómo se compara con otras vanguardias, que al igual que el graffiti hicieron mella en las reglas del arte impuestas. Así como reconoce estas prácticas con unas connotaciones específicas, como el riesgo, la habilidad y el uso de implementos que necesita cierta experticia.

(...) práctica del grafiti conlleva una serie de riesgos al momento de que quien lo realiza se incorpora a un crew o colectivo: subir bardas, correr, contravenir la autoridad, dominar una técnica poco común, utilizar herramientas especializadas, etc. Al ser una expresión dotada de cierta artísticidad, puede acceder al circuito del arte, ya que en varias ocasiones ha sido comparada con los movimientos de ruptura más relevantes de la historia contemporánea. Incluso, el grafiti se inserta en la burbuja del arte a la que pertenecen las vanguardias pictóricas, tradición que data de las primeras décadas del siglo XX. (Cerpa-Márquez, 2018, pág. 78).

Se habla de que el graffiti no es reconocido como arte, por parte de estos circuitos de legitimación que aprueban lo que política, cultural y socialmente es una obra de arte y que

precisamente no es reconocida porque raya con todas estas concepciones y discursos del arte tradicional.

¿De qué manera el grafiti logra insertarse dentro de los campos artísticos, académicos y culturales aprobados? ¿Cómo se posiciona y legitima dentro del circuito de la producción e industria cultural? Concretamente, ¿cómo actúan los valores que se ponen en disputa en el campo social de la industria y la política cultural en el proceso de transformación e inclusión de esta práctica? (Cerpa-Márquez, 2018, pág. 78).

Por último, se habla del ego del artista, de cómo se buscan un reconocimiento por sus pares y por una escena, así como una retribución económica por este arte, esto está anclado a las dinámicas de las pintas legales y las ilegales y la institucionalización del graffiti.

El papel de los grafiteros no es ingenuo ante esta tendencia, paternalismo o aprovechamiento institucional y comercial, pues algunos de ellos conciben como exitosa su práctica cuando sus creaciones son reconocidas por la burbuja del arte.

También es cierto que cuando se hace grafiti con el consentimiento de alguna autoridad se garantiza su duración, ya que en la mayoría de los casos existe la previa supervisión de los temas a tratar y se ha invertido en su producción. Cuando el grafiti se realiza sin permiso sigue siendo efímero. Ante esta aparente obviedad habría que preguntarse si el artista le da a su trabajo la misma importancia o valor contestatario, o si ve la posibilidad de concebir sus logros en la medida en que sus creaciones tengan una demanda mercantil y una remuneración. (Cerpa-Márquez, 2018, pág. 82).

Con este documento pudimos entender como el grafiti paso de ser una fractura en el mundo del arte, criticada al igual que otras vanguardias por su innovación de realización de la obra, así como su soporte material y herramientas, fue deslegitimada por las formas radicales de arte que la precedieron. Ahora bien, esta misma deslegitimación que el grafiti recibió, lo replica en la actualidad dentro de su campo, validando una sola forma de apropiación del espacio público, sino, este será tapado o criticado. Acá pudimos empezara rastrear esta hegemonía dentro de una práctica contra –hegemónica o dentro de un ejercicio contra – hegemónico y resistente.

Pere Grane Feliu 2018 El dominio masculino en la pintura callejera. En este ensayo, cuyo autor es artista urbano y sociólogo de la Universidad Autónoma de Barcelona, el autor nos relata, a partir de su experiencia como artista callejero, cómo ha detectado el dominio masculino en los diferentes tipos de expresión que tienen que ver con la pintura y la urbe entre

ellos el grafiti. Se describen las diferentes luchas de las mujeres que han hecho parte desde los inicios de este movimiento, ya que, en sus orígenes, la escena era más controlada por los hombres de lo que lo es actualmente. A pesar de estas luchas se sigue dando una invisibilización de las mujeres y demás personas que no se ajustan a la imagen tradicional del grafitero establecida. El género como Feliu no lo señala es fundamental para entender cómo funcionan las dinámicas dentro de esta escena: “Según Nancy McDonald, quien entrevistó a diversas personas que protagonizaron este periodo, los roles de género son centrales para comprender el funcionamiento del grafiti, porque inciden en la construcción de las identidades de los escritores y escritoras”. (Feliu, 2018).

También se ubica al grafiti neoyorquino como la cuna en donde se adoptaron la mayoría de las dinámicas que hoy se reproducen en el grafiti de manera casi global. Según (Feliu, 2018) el trato diferente a las mujeres y atributos necesarios para ser parte de la escena. Como el físico, el poder controlar el miedo, dominar el peligro en la calle. Este factor del peligro en la noche también es algo notable en ese dominio masculino, en donde muchas grafiteras son acosadas al realizar sus intervenciones en las calles, reafirmando que siendo mujer grafitera se sufre de más vulnerabilidad en este tipo de prácticas y en este tipo de espacios.

Según Feliu, como explica María Rodó-de-Zárate: “existe un fuerte control en los espacios urbanos a través del miedo, el peligro y el riesgo, que conlleva implicaciones de género, la visibilidad del cuerpo sexuado y la expresión de la sexualidad” (Feliu, 2018).

Luisa Hernández Herse 2013 “Las mujeres no pintan” identidad de jóvenes creadores de graffiti en México. La autora de este trabajo de investigación busca el significado de ser mujer en esta práctica social conocida como grafiti, explora cómo este quehacer se considera netamente masculino, invisibiliza e invalida la actuación de la mujer. Ella utiliza el relato de vida de tres grafiteras pertenecientes a la escena del graffiti de ciudad de México, ella nos ofrece las perspectivas de estas mujeres y de su experiencia en el grafiti. En este trabajo de grado se refuerza esta idea de que la escena del grafiti es algo dominado por los hombres.

La autora hace referencia a Craig Castleman, quien fue uno de los primeros en documentar de manera etnográfica el fenómeno del grafiti en Nueva York. Dicho referente también es usado en el presente trabajo de grado, como fundamento teórico del concepto del grafiti. Otro de los puntos en común y que es bastante importante, es esta cuestión de cómo se aprende a hacer grafiti, de que el conocimiento se da explorando desde uno mismo o viendo cómo lo haces tú mismo, ya que estos saberes casi no se comparten y si se lo hace es para unos cuantos. Claro

que esto ha cambiado gracias a cursos o colaboraciones con organizaciones e incluso con Estado o terceros con grupos de grafiteros o movimientos independientes, para de alguna manera fomentar estos saberes. Pero hablando de la “escena “en cuestión, esto solo se comparte con un círculo determinado, como si el conocimiento fuera cierto privilegio para unas personas ya determinadas. La autora en su investigación nos lo menciona, haciendo referencia al capital cultural:

Si el capital cultural se refiere a los saberes y conocimientos que determinan el quehacer central de una formación cultural, por tanto, confieren “poder y estatus” según la definición de Bourdieu, las estrategias para la acción callejera clandestina, como escoger un spot que represente prestigio al escritor, que hacer en caso de encontrarse con la policía y en general, la técnica para pintar con aerosol en la pared constituye entre otros, los capitales culturales del grafiti. Lo que busco mostrar es que dichos capitales circulan entre los hombres jóvenes. (Herse, 2013, pág. 125)

Una de las principales premisas de esta investigación, que no encontré en los anteriores trabajos, pues, aunque mencionan la subjetividad de los escritores, no la señalan desde el punto de vista de la repercusión que ciertas formas dominantes de la masculinidad tienen en ella. Tanto el grafiti de la vieja escuela como las nuevas estrategias de transgresión gráfica urbana tienen carácter de movimiento subterráneo, forman parte de la cultura de la calle, del barrio, de lo clandestino y de lo anónimo, donde diversos roles o actitudes como lo transgresor, rebelde, activista, artístico, crítico social o arriesgado, generalmente son dirigidos y asumidos hacia lo masculino; hombres y mujeres no reconocen estos roles como parte de lo femenino. Esto se convierte en una desventaja que frena la participación de la mujer, ya que son pocas

Dichas representaciones de género femenino expresan posiciones discursivas que han sido construidas dentro del lenguaje y los símbolos que identifican al grafiti como masculino y buscan excluir al Otro, lo femenino, que es aquello con lo que el grafiti no debería ser identificado por ‘amenazar’ su esencia: la expresión creativa en el espacio público de forma clandestina, arriesgada y contestataria. (Herse, 2012, pág. 139).

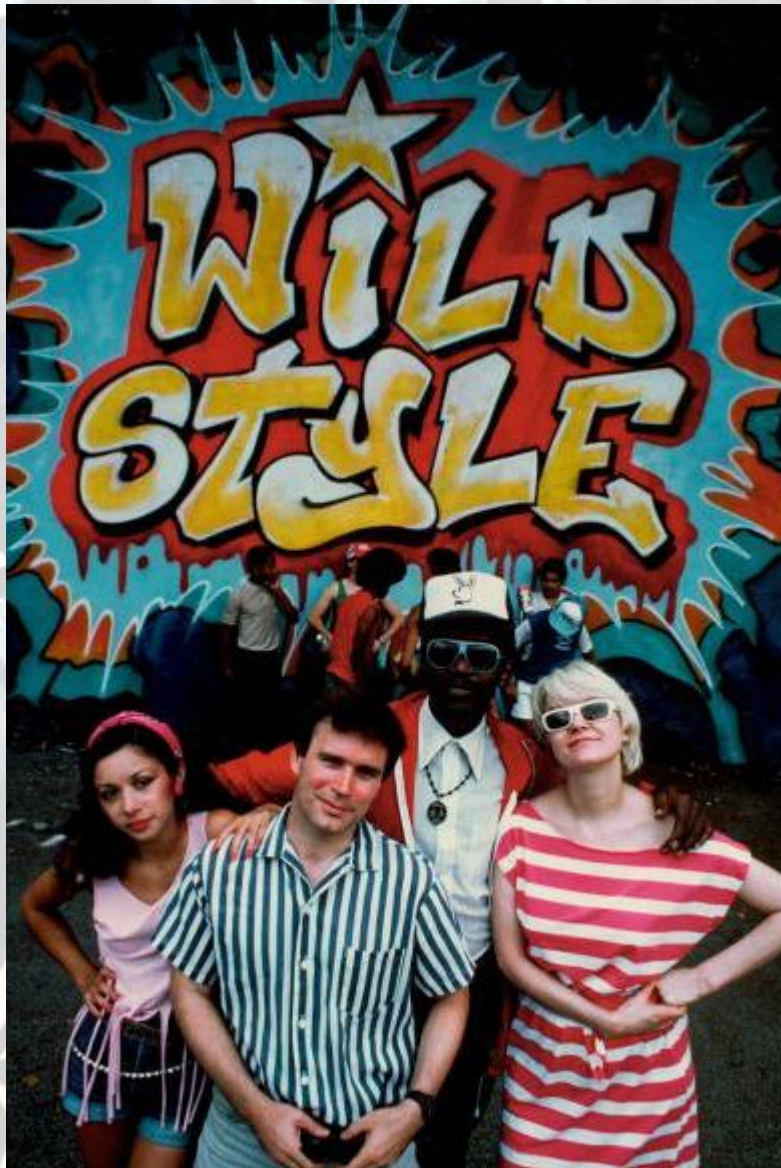
Por último, estos dos últimos documentos apoyaron esta premisa de que el grafiti es una práctica hegemónica masculina. En donde los hombres tienen el control del campo, sus códigos y el privilegio de poder estar en la calle de manera muchos más tranquila que las mujeres, así como que por parte de los hombres se deslegitima la práctica de las mujeres.

Por otro lado, se puede también reconocer esta lucha de las mujeres y su posición de abrirse camino en el grafiti, de poder crear redes de apoyo entre mujeres para hacer grafiti de mujeres y para mujeres.

Estas ideas también se encontraron en los testimonios tanto de los hombres como de las mujeres entrevistadas.

5. MARCO TEÓRICO:

Es importante empezar la construcción de este marco teórico, ubicándolo dentro de la cultura visual y cómo esta idea de la visualidad hegemónica en el grafiti, puede ir anclada a este campo. Mediante el análisis de la producción de miradas dominantes, que son las que imponen una forma de ver y hacer grafiti, por medio del imaginario hegemónico de esta práctica el cual controla lo que es aceptado o no en esta escena, y por ende crea los discursos que configuran lo que debe ser un grafitero o grafitera y las miradas que estos deben reproducir desde y en ese lugar.



Se indagará unas categorías en específico y sus respectivas subcategorías, las cuales son claves para entender la problemática que intentamos investigar, son cinco: graffiti, visualidad, hegemonía, subjetividad y mirada crítica.

5.1 Graffiti:

5.1.1 El graffiti y otros tipos de manifestación en el espacio público

Es pertinente mencionar que el graffiti, aunque es una de las manifestaciones más reconocidas y visibilizadas por sus piezas de gran tamaño que se toma el espacio público, también converge con otras manifestaciones como el cartelismo, estencil, muralismo, las calcomanías entre otras. Cabe resaltar que esta investigación se centra en el graffiti vandal, bombing o witting de origen neoyorkino que se adoptó acá en Bogotá bajo los mismos principios que Nueva York: “Bombardear el sistema y hacerse ver en la sociedad”, este tipo de graffiti es el que reproduce estas hegemonías que nos competen.



Imagen 7: Instagram/ graffitiheart1 2024



Imagen 8: Medium.com 2016

En todo caso y para concluir con la caracterización del Writing, tanto el que surgió en Filadelfia como el de Nueva York partían de los más inmediatos mensajes asociados con la firma: el yo-existo, el yo-estuve-aquí y el yo-soy: la prueba de vivir mediante el acto, la memoria del paso por la huella y la construcción de la personalidad mediante la autoafirmación de la identidad y la presentación de sí mismo. Más tarde se sumarían otros valores en su constitución como un

producto más sofisticado y madurado en forma de actividad o subcultura: la vinculación afectiva con el soporte o el lugar, la exploración del territorio, la travesura simpática, la rebeldía frente a las normas, el valor mediante el riesgo, el placer de lo prohibido, el reconocimiento en la comunidad, el prestigio por los méritos, el estatus por la competición, la capacidad por la resolución de problemas o la habilidad técnica, la sensibilidad por los afectos humanos o la calidad artística, la voluntad mediante la transgresión o la integridad, la fama por el impacto o la constancia, el civismo por la portavocía comunitaria, la justificación de uno por la injusticia del otro, etc. (Figuerola, 2012, pág. 17)

Esta cita, aunque extensa, resulta bastante acertada para empezar a teorizar sobre el graffiti y para contextualizarlo históricamente. Es tomada de la introducción del libro de Castelman (2013) “Gettin up” o en español Dejarse ver, este libro documenta y registra con una serie de entrevistas lo que sería el graffiti y su origen en la ciudad de Nueva York, el cual se proliferó por varias partes del mundo, como en Bogotá.

En el writing los escritores escriben sus nombres repetidamente, con el fin de reclamar un espacio público, reclamando una mirada de la sociedad y los medios. El writing está en todas las esquinas de las ciudades del mundo y por supuesto también es el tipo graffiti más prolífico en Bogotá. A principios de 1990 el writing ya estaba por todo el mundo. Se podía encontrar en lugares tan aislados como Israel, Japón, Suráfrica y Rusia, o en países tan cercanos como Perú, Ecuador, México, Brasil y sobre todo en Estados Unidos y a través de todo Europa. Este tipo de graffiti, cuyo soporte más reconocido fueron los paneles del metro de NYC desde los años setenta, que ha rodado por la mayoría de las vías férreas del mundo en vagones de trenes y sistemas subterráneos de transporte. (Castro, 2012, pág. 48)

En el texto de Castelman (2013) se narra aspectos claves para entender esta práctica, cuestiones como el crecer en contextos urbanos difíciles, por las condiciones en las que las mayorías de estos escritores de graffiti surgían, barrios peligrosos y marginales de la ciudad de Nueva York. En su mayoría adolescentes que querían dejar una huella y hacerse ver en esta gran ciudad. Este movimiento tuvo emplazamiento muy importante al principio alrededor de los trenes, ya que por razones de circulación y visibilidad “tu nombre” pude viajar a lo largo de toda la ciudad, normalmente en donde se pinta son lugares estáticos, pero cuando pintas un tren, un Transmilenio o vehículo, es como si el graffiti fuera hacia el espectador y no al contrario como normalmente sucede. Esta cuestión de pintar trenes sigue siendo sumamente relevante, ya que en el graffiti para todos los escritores es practicante un sueño o una meta muy importante el poder pintar un tren o metro.

Acá en Bogotá el único tren con el que se cuenta es el de la sabana, son reconocidos por muchas personas de la escena las personas o crews⁵ que han podido pintarlo, así mismo los buses Transmilenio. Muchos de los grafiteros que emigran a Estados Unidos o Europa, tienden a realizar esta meta en el exterior.

Castelman también trata en su obra cuestiones conceptuales del graffiti, como el taparse⁶, algo que ha sido bastante relevante en la presente investigación, tanto por los entrevistados como por una inquietud personal. Esta división entre lo ilegal y lo legal, lo moralmente bien o mal valorado que acarrea ejercer la práctica del graffiti como actor y parte de una sociedad. Esto abre la discusión a cuestiones como cuál es el graffiti realmente “real” si es que lo hay o que entra en esa definición de graffiti y que no, (Castro, 2012).

Algunos tipos de graffiti están enfocados en la difusión de mensajes personales o de denuncia social, otros aparecen para definir límites territoriales de grupos sociales en la ciudad, mientras otros están en un diálogo continuo con el arte, el diseño y la arquitectura. Las mismas intenciones de hacer graffiti han entablado una discusión eterna sobre qué es el verdadero graffiti, qué es graffiti “real” y qué no; cuáles condiciones o cuáles contenidos debe tener un graffiti para ser respetado en la calle. (Castro, 2012, pág. 40)

El graffiti se puede percibir como una visión del mundo del grafitero o del grupo de grafiteros que interviene el espacio, esta visión individual que a la vez está compuesta por otros referentes e influencias es una construcción sociocultural.

Es el producto de un determinado desarrollo urbano y tecnológico, junto a una determinada regulación de la representación gráfica, icónica o escrituraria, y refleja a su manera a su sociedad, según la mirada y el complejo cultural que caracteriza a sus protagonistas, individual o comunitariamente. (Figueroa, 2012, pág. 19)

5.1.2 Graffiti y dinámicas de dominio:

El graffiti como otros ordenes sociales tiene unas dinámicas que legitiman y deslegitiman lo que es o no graffiti, lo que puede o no tener un lugar de circulación en el espacio público, discursos de dominación para legitimar ideales, en ocasiones cuestionables.

El graffiti no es sólo una expresión artística que muestra la identidad, la protesta o el auto reconocimiento. En sus trazos hay una problemática de territorios, jerarquías, un intenso

⁵ Crew: grupo de personas que hacen equipo para pintar, bajo un mismo nombre, realizar acciones y demás.

⁶ Taparse: un grafitero o grafitera tapa el pinte de otro en el espacio público porque se ve con menos estilo según las consideraciones de la escena.

llamado a la sociedad a ver la realidad desde distintas perspectivas, ya que tiene diversos significados como lo es trasgredir a los espectadores, afirmar, embellecer o afean la ciudad, depende de los ojos con los que se vea. (Michela, 2014, pág. 23)

Estos ordenes de lo que pertenece o no a la escena legítima del graffiti normalmente se rigen por la estética de lo que se está pintando, otras veces es por la estética de quien lo pinta, por su reconocimiento en la escena o hasta por su aspecto, género o raza. Entre los principales rasgos de las personas que realizan graffiti, no solo en los inicios sino en la actualidad, se trata de hombres jóvenes, en su mayoría de estratos bajos, como lo afirma Arteaga 2012:

En la mayoría de ocasiones se trataba de jóvenes situados en un margen de edad entre los quince y veinte cuatro años, procedentes de toda etnia, nacionalidad y clase económica. Sin embargo, destacan varones afroamericanos, hispanos y caucásicos del sector más empobrecido de la población. También reivindica el papel de las mujeres en el graffiti con nombres como: Barbara 62, Eva 62, Charmin, Stoney, Grape 1987 o Sowen, respetadas y aclamadas escritoras por los colegas masculinos. (Arteaga, 2012, pág. 304).

Aunque se le atribuye un papel importante a la mujer, la necesidad de que su labor sea aprobada de alguna manera por los hombres, los cuales son los que en su mayoría “controlan este sistema”, con su idea de reconocimiento para qué una mujer sea “respetada”, “reconocida” o “visibilizada” como otros escritores depende en la inmensa mayoría de los casos de la aprobación masculina.

Ahora bien, los estudios de las formas visuales sobre las prácticas sociales contemporáneas deben permitirnos ir más allá del simple hecho de señalar su importancia, nos debe permitir describir, comprender y explicar cada práctica concreta, para develar lo que precisamente se oculta o invisibiliza.

El análisis cultural de la imagen incluye, pues, el estudio de la visibilidad y de la invisibilidad, del hecho de mirar y del hecho de ver, de la identidad y la alteridad, de la integración y la exclusión, de la clasificación y la jerarquía, de lo que se muestra y de lo que está ausente. (Adell, et al., 2004, pág. 33)

Así pues, podemos relacionar la práctica del graffiti con cuestiones que tienen que ver con el poder, de quienes son aceptados y quienes rechazados en algún sentido. En esta galería urbana se aprueba lo que es graffiti a partir de la construcción de un círculo social reducido, el cual sería la escena local.

5.1.3 Graffiti en Latinoamérica y Colombia

Debemos ubicar el graffiti más específicamente en Latinoamérica y en Bogotá, en su surgimiento y desarrollo, que, aunque presenta importantes similitudes con el graffiti estadounidense y europeo, también guarda distinciones, lo que requiere formas de acercamiento específicas.



Imagen 9: lapulseada.com 2015

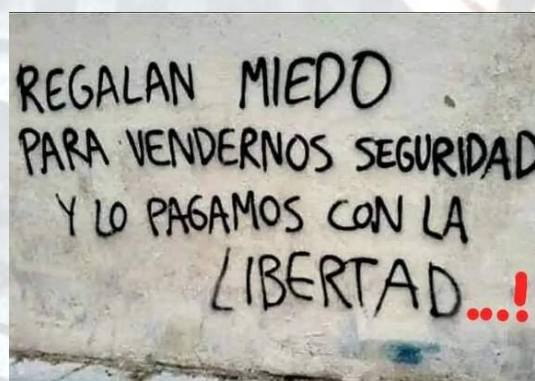


Imagen 10: cenae.org 2025

Pensar el ‘graffiti’ latinoamericano en el contexto de la sociedad global es una tarea compleja, que requiere una aproximación crítica a la misma definición de la ‘práctica’ del ‘graffiti’ y de lo ‘latinoamericano’. En el imaginario social – e incluso en algunos sectores de la academia y de la ciencia social – el graffiti se considera una práctica (en singular) de jóvenes urbanos (de sexo masculino y de clases sociales bajas y medias) que deambulan por la ciudad dejando sus inscripciones en superficies tanto públicas como privadas; constituyendo para algunos una forma de vandalismo y violencia y para otros una expresión artística y/o política (relativamente legítima). El graffiti se entiende desde esta lectura como una subcultura, una contracultura, hasta cierto nivel homogénea. (López, 2017, pág. 52)

El graffiti latinoamericano, se empezó a utilizar como manera de denuncias sobre sucesos sociopolíticos. Cabe señalar que el muralismo el cual se puede diferenciar del graffiti por su técnica y en muchas ocasiones por su “fin” o “mensaje” y legalidad, hace parte del imaginario identitario latinoamericano, mucho antes de que existiera el graffiti neoyorquino. Y estos murales tanto de denuncia como de representación identitaria e histórica de alguna manera también crearon un nicho en lo que hoy conocemos como graffiti latinoamericano, aunque sean técnicas o culturas del pintar con distintos fines y herramientas.

También debemos especificar que estos murales a diferencia de las denuncias escritas (en forma de tag, ósea la forma más básica del graffiti), se caracterizaban por ser pedidos y financiados por el estado, esto también lo podemos familiarizar con los muros que son

financiados por entes gubernamentales en la actualidad con fines de “embellecer” la ciudad, aumentar el turismo y la gentrificación. Claro en la época de los murales mexicanos se buscaban enaltecer al gobierno de turno, así como otros valores, e ideales, esto de por si nos hace rastrear esta hegemonía del estado sobre la pintura a gran formato, como lo es el grafiti o el muralismo

Tenían como objetivo despertar y fortalecer un sentido común e identidad nacional. La indicación de determinadas escenas figurativas, motivos simbólicos de la época precolombina, colonial y guerras de independencia, sus tradiciones y símbolos, ha sido aceptada por la sociedad. Curiosamente, esta tendencia, con las formas altamente simplificadas, creció continuamente hasta hoy. Como momentos de su crecimiento destacan los tiempos de rebeliones de los años 1968, 1978, 1992 y 1994 cuando la tradición de los murales mejicanos empezó a asociarse con las imágenes típicas de los graffiti norteamericanos. (Kotarski, 2012, pág. 227)



Imagen 11: eluniversal.com 2018

Más adelante en otras partes de Latinoamérica, también surgieron más adelante otros tipos de apropiación del grafiti según su contexto, como el “pichação”⁷, originado en Sao Paulo Brazil al final de los años 70, surgió a modo de denuncia sobre la dictadura que se estaba viviendo en esos momento en el país, actualmente este estilo se centra más que todo en tags o

⁷ Pichação: es un estilo de grafiti ilegal, característico de São Paulo, Brasil, que consiste en inscripciones verticales y angulosas, similares a runas, que se realizan en lugares altos e inaccesibles.

inscripciones de gran tamaño, normalmente en lugares de difícil acceso y bastante altos, este estilo mezcla tanto como estos ideales de denuncia y de identidad propia, tanto como estos ideales neoyorquinos de “dejarse ver” y ser el que pinta más alto o de manera más arriesgada.



Imagen 12: recuperada de Pinterest

Cabe aclarar que esto no significa que el grafiti norteamericano no tuviera un carácter de denuncia sociopolítica, solo que se enuncia de diferente al mural latinoamericano, y se preocupaba por diferentes problemáticas y necesidades, esto por razones contextuales. Pero el origen del grafiti se dio más que todo en los barrios marginales de Nueva York, por jóvenes que querían decirle al mundo que existían.

En el caso de América Latina, hay que recordar que las tradiciones, influencias, motivaciones y etapas de desarrollo de sus formas y contenidos han sido diferentes. Ahí en la fuerte inspiración, mucho más temprano que en Estados Unidos, se convirtieron los mejicanos murales del año 20 del siglo XX. (Kotarski, 2012, pág. 226)

Por esto también se debe tener en cuenta esta mezcla de raíces latinoamericanas y estadounidenses, porque, aunque una en ocasiones tenga una presencia más fuerte que la otra, las dos de alguna manera conviven, dialogan y configuran a la otra.

5.1.4 Colombia y Bogotá

En Colombia como en otras partes de Latinoamérica se sigue manteniendo esta práctica del grafiti que denuncia o enaltece esas circunstancias socio políticas que nos atraviesan, que de alguna manera retratan estas situaciones de violencia, corrupción, guerra, entre otras. Así como

existen escritores que se inclinan más por esta influencia neoyorquina de centrarse más, en ser visibles en esta ciudad que de alguna manera los invisibiliza, las dos mediante la pintura.



Imagen 13: recuperada de Wikipedia 2021

Todas estas prácticas, culturas y subculturas urbanas se dieron en un caldo de cultivo muy complicado, pues Bogotá y las principales ciudades del país estaban bajo el flagelo del narcotráfico y toda la guerra que esto produjo a finales de los años ochenta y principios de los años noventa; las bombas, el sicariato, el secuestro, la inseguridad social y otros factores violentos aumentaron el miedo de estar en la calle, a vivir el espacio público. Mientras muchas ciudades de Europa y Estados Unidos estaban consolidando una escena de graffiti, viviendo un poderoso auge de prácticas como el Writing y el Arte Urbano, en Colombia el graffiti se mantenía en pequeñas células y grupos que lo mantenían vivo con pocos recursos y en la marginalidad de las calles Bogotanas. Es hasta el año 2000 que la revista Slang en su edición #1, publicó un graffiti hecho por Rick y Pin en 1987, dentro del caño de la 127. (Castro, 2012, pág. 33)

Por lo anterior podemos decir que el graffiti se adapta a cada contexto según la necesidad y momento histórico de este, en Colombia antes que poder bombardear el sistema con tu nombre se necesitaba denunciar y visibilizar otras situaciones que atravesaban en el país, y aunque después se le daría paso a esta corriente influenciada por escritores estadounidenses, estas denuncias, marcas territoriales o de grupos subversivos siguen vigentes hasta el día de hoy como otra manera de apropiación del espacio público que también conviven con este estilo del graffiti por el que indagamos.

Es importante investigar por el origen del graffiti y en estos ideales o circunstancias que llevaron a los jóvenes, en su mayoría de una clase social baja, a enunciarse de alguna manera

con aerosoles sobre los trenes y otras superficies que los permitieran ser vistos por el mundo que los rodeaba como una manera de protestar, una manera de expresión política, y estos principios son los que adopta principalmente el graffiti vandal de la ciudad de Bogotá, aunque se incluirán otros temas de denuncia y enunciación que obedecen a un contexto específico.



Imagen 14: biobiochile.cl 2020

Por esto se entiende que el graffiti en primera medida fue utilizado por grupos políticos de izquierda y por las guerrillas, para plasmar y difundir sus ideales, así como para marcar su territorio. Así mismo el graffiti también fue usado por las víctimas de estos conflictos como acto de denuncias, protesta o justicia:

Células socialistas estudiantiles posteriormente se convirtieron en grupos afiliados a las guerrillas que crearon murales y consignas escritas que ponían en la calle para transmitir sus ideas. Desde 1970 diferentes grupos izquierdistas, guerrillas armadas y grupos armados al margen de la ley como el M-19, FARC, ELN y EPL han usado el graffiti para transmitir ideales de sus organizaciones, marcando senderos y vehículos a lo largo y ancho del país, con el fin de hacer visible su presencia en los territorios y para hacer propaganda de sus organizaciones. Mientras que la gente afectada por el conflicto desde esa época, ha usado la escritura en la pared como un medio para empoderarse del territorio y tener propiedad sobre su medio ambiente; en ese proceso, han dispuesto en la calle mensajes que hablan sobre justicia social, paz en Colombia, denuncian la corrupción dentro del estado colombiano, así como por la educación y la minería. (Castro, 2012, pág. 33)

El graffiti en este momento histórico surge a partir de ciertas inconformidades y fenómenos políticos de ese momento, que llevaron a diferentes grupos de personas a plasmar y visibilizarlas a través de esta manifestación.



Imagen 15: x.com 2025

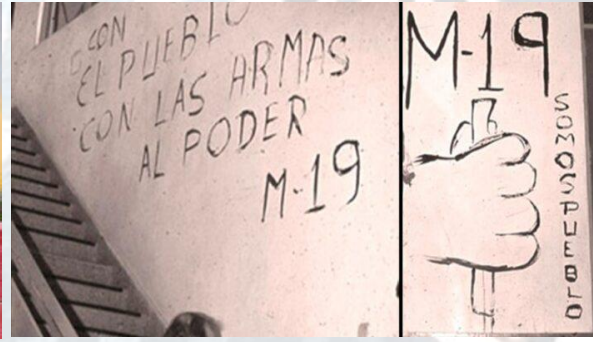


Imagen 16: las2orillas.co 2023

El primer movimiento importante que aborda el graffiti en Bogotá, sucede en la década de los setenta, coincidentalmente después de las irregulares elecciones del 19 de abril de 1970, donde se proclamó como presidente Misael Pastrana Borrero en una fraudulenta elección frente a su contendor el General del Ejército Gustavo Rojas Pinilla. En la facultad de arte de la Universidad Nacional se gestó un movimiento en cual los artistas y colegas, pintaban murales de gran formato en donde exponían ideales políticos y estéticos en una imagen creada en el espacio público. Inspirados en las vanguardias históricas, en movimientos como el Dadaísmo y el Situacionismo, e impulsados por la fuerza irreverente que despertaron las protestas estudiantiles de mayo de 1968, los artistas se lanzaron a intervenir su territorio, creando imágenes, juegos de palabras. (Castro, 2012, pág. 32).

El cartelismo y el muralismo como expresión política tiene una tradición más antigua en Bogotá y Colombia, y con estas surgieron las primeras aproximaciones de graffiti en la capital. Fue con el rap y el hip hop, que se originó el graffiti que hoy en día conocemos más popularmente, ese graffiti purista de una escena específica el cual es el graffiti de raíz tradición neoyorquina. Aun así, debemos exponer que tanto el graffiti, como el cartelismo y el muralismo han sido mecanismos de protesta y denuncia de actos de injusticia, violencia, desplazamiento forzado y permitido visibilizar y enunciarse bajo muchos actos sociopolíticos que marcan y narran de algún modo la historia del país.



Imagen 17: x.com / Bogotá Street Art 2021

Concretamente en Bogotá, el grafiti hace su aparición en torno a movimientos musicales y estéticos, principalmente por el Hip Hop en las zonas marginales de la ciudad al igual que en Estados Unidos. Respecto al contexto histórico y político, nace con la reforma constitucional del presidente Carlos Lleras, en la cual se buscaba un estado de desarrollo, pero que por el contrario generó inconformismos y muchas voces de protesta que fueron plasmadas en las calles a través de este arte callejero manifestando la protesta. (Ramírez et al., 2017, pág. 80)

Con la adaptación y adopción de la cultura hip hop neoyorquina, se crearon grupos y organizaciones que empezaron a fomentar las diferentes ramas de esta cultura, se crearon eventos como hip hop al parque, el cual es el evento más grande de hip hop en Latinoamérica.

El graffiti hip-hop, creado por grupos de rap bogotanos de finales de los ochenta y principios de los noventa como Golpes, Contacto Rap, La Etnnia, Gotas de Rap y C.T.O, es el padre de esta disciplina en Bogotá. En 1997, durante la primera alcaldía de Antanas Mockus, el writing empieza a gestar una nueva escuela que intentaba ganarse un espacio en la ciudad. Grupos especializados de graffiti como ROS, Beek y Yemeco (artistas de graffiti), lo hacen disciplinadamente en diferentes zonas de la ciudad, entendiendo la práctica como un oficio independiente de la cultura hiphop. El internet, las revistas, videos y los documentos encontrados en las bibliotecas públicas, transmitidos por fotocopias de una persona a otra, como Los graffiti (Getting Up) de Craig Castleman en la Biblioteca Luis Ángel Arango. Eventos como Rap al Parque y organizaciones como La Familia Ayara fomentaron el desarrollo del fenómeno del writing en Bogotá. (Castro, 2012, pág. 49)



Imagen 18: cartelurbano.com 2016



Imagen 19: cartelurbano.com 2016

5.1.5 Legal e ilegal

El acto de pintar en la esfera urbana se divide en dos principales vertientes, el legal, que como ya se menciono va ligado al muralismo, se realiza de día y con permisos y remuneraciones ocasionalmente. Este por muchas personas de la escena del graffiti no es reconocido como graffiti. Por otro lado, está el ilegal o vandal, que se realiza de noche, está ligado al riesgo, la noche lo que denominaremos “rigor” y que no pide ninguna clase de permiso, solo se pinta. Además de ser una labor no remunerada en donde esta pintura sale de los bolsillos de los escritores (sin embargo, muchos de los que realizan “murales” legales, utilizan los materiales de estos para en la noche realizar pintes ilegales).



Imagen 20: radionacional.co 2024



Imagen 21: reddit.com 2025

En Colombia se silencian bastante esta clase de obras que en su mayoría se realizan por muchas personas que no pertenecen a una comunidad que pinte. Esto trae a colación la cuestión del tapar una pintada que está en el espacio público, y cuando se tapan acá murales referentes a los motivos ya mencionados, normalmente se tapan de gris o negro. A diferencia del grafiti, las personas que tapan estos murales son grupos organizados, que más que querer tapar una pintada porque quieran ver “limpia la ciudad”, quieren borrar una memoria del algún suceso tensionante para la historia del país.

Algunos ejemplos de estos son los murales que se han pintado de “Quien dio la orden” en donde con nombres y cifras propias se señala a los responsables de los 4.200 falsos positivos durante el mandato de Uribe o, más recientemente, en Medellín, en donde un muro que al igual denunciaba los crímenes del mismo exmandatario con la frase “las cuchas tenían razón” fue tapado de gris en menos de 24 horas de haberse realizado. Este último se replicó por diferentes colectivos en muchas ciudades del país, los cuales en su mayoría fueron borrados y tapados.



Imagen 22: El espectador 2023



Imagen 23: revolucionobrera.com 2025

También dos convergencias dentro de la legalidad, la que o hacen con un fin netamente estético y retribuido, y el que conmemora denuncia que es sin ánimo de lucro. Mientras organismos públicos encargan murales realizados con materiales nobles, que exalten ciertos valores nacionales, hitos históricos tomados desde la perspectiva de ese gobierno de turno, o que meramente se decoren calles y edificios cuando hay una pretendida intención de despolitizar todo relato. Se daría otro tipo de muralismo, de carácter efímero, de factura apresurada y, la mayoría de las veces, menor calidad plástica; que interviene en algún conflicto de coyuntura.

Al mismo tiempo, el graffiti ha llegado a lugares cada vez más prohibidos y de difícil acceso, lo que demuestra ese espíritu incontenible ante cualquier tipo de domesticación encausada o no por las instituciones públicas. El graffiti más fuerte sigue siendo ese que hace evidente la inaccesibilidad a un lugar, la fragilidad del statu-quo de la ciudad, las nuevas maneras de habitar y pensar la calle. (Castro, 2012, pág. 36).



Imagen 24: intemperiesblog.wordpress.com 2016

El graffiti a veces es utilizado por entes gubernamentales, para persuadir, enaltecer, silenciar o legitimar un solo discurso a través de dineros público o privados. Acá también debemos reconocer que acá en Colombia estas mesas locales han sido impulsadas por gobiernos de izquierda, y debemos reconocer que en ocasiones si se brindan espacios para que todos puedan desarrollar una práctica libre del grafiti, pero otras veces estos espacio solo son la oportunidad para que unos cuanto se apoderen de insumos, dineros y más espacios y estas personas son las que deciden a quien se incluye y a quien ese excluye en este tipo de espacios que se suponer que debería ser para todos, lo que se cuestiona es lo cómo se manejan internamente estas convocatorias y dineros del estado, no la propuesta de crear e impulsar estos espacios así como a los artistas y escritores.

En ocasiones se hacen concursos de graffiti en donde solo se eligen ciertos grafiteros (la rosca), para pintar la ciudad de manera estética y visualmente aceptable para un público determinado. Así mismo reconozco esta resistencia de la que habla Castro (2012) acerca de la domesticación del grafiti, la cual a veces se da y en otras ocasiones no. Ya que muchas veces el graffiti es utilizado para representar y enaltecer esas mismas cosas e ideales que critica y transgrede, terminando a merced de privados y del Estado.

Esta tensión expresa el uso, el valor y la actualidad del muralismo. Así también su ambigua función identitaria; lo que se define como patrimonio e identidad puede ser también una serie de símbolos constituidos por sectores de poder y redistribuidos enfáticamente a todos los ámbitos de la sociedad, en vías de legitimar determinados sistemas de valor. El tradicionalismo

que aparece como un recurso para sobrellevar las contradicciones del mundo contemporáneo, ha sido utilizado por ejemplo por las dictaduras militares latinoamericanas para restaurar un orden legítimo, fórmulas como la familia, la esencia de lo nacional, cumplir con un sistema de prácticas que dejan afuera lo extranjero frente a lo nativo, entre otras cuestiones. (Soneira, 2015, pág. 4)



Imagen 25: patrimonioactual.com 2022

5.1.6 Graffiti, institucionalidades y arte impuro

Hay unas notables disputas y diferenciaciones entre el llamado graffiti legal y el graffiti ilegal. Debemos entender que el graffiti ubicado en la historia del arte desde sus inicios se consideró una ruptura en el mundo del arte, algo impuro. Según Rancière (2011) “El camino recorrido por las otras artes, el camino en que estas descubrieron que lo que califica a un arte como tal no es tratar de asuntos nobles sino de relacionarse con lo cotidiano y con la impureza”.

Esta división de lo que se considera arte y de lo que no, proviene de este arte clásico colonial que regía como se daba la producción del arte, su aprendizaje y quienes eran privilegiados de tener este reconocimiento, el cual era solo para unos cuantos nobles: “En ese momento el poder institucional y la capacidad de control de las academias todavía eran significativos, tanto sobre la

definición social de lo que era el arte y el mercado del arte, así como sobre lo que eran y cómo se formaban los artistas.” . (Cuadros, 2025, pag. 2 en prensa).

El graffiti como un arte transgresor, que se escapaba de los cánones y lugares de circulación tradicionales del mundo del arte y de alguna manera descoloniza el propio arte. “la decolonialidad se plantea entonces como forma de desprendimiento, reconstitución, crítica, ruptura, pero también horror y desencanto ante la colonialidad...” (Garzón, 2022, pág. 23; Dokins, 2008).

Según esto, el graffiti siguió unos saberes, formas de hacer y unas estéticas del arte diferentes, lo que los hizo ocasionar una ruptura en la historia del arte, de cómo era concebido y de quienes lo hacían y consumían. “entenderemos aquí que la estética decolonial emerge como epistemología, crítica y política de resistencia a la opresión como fuerza reflexiva de oposición a- sino subversión de- los criterios de sentido que configuran la experiencia social anidada en la sensibilidad colonial.” (Garzón, 2022, pág. 23).

Así como también no lo señala (Paul, 2002) que también tiene que ver con el contexto en donde se desarrolla la obra de arte y de como de algún modo está ligada a su contexto y en un momento se sacó de esos lugares de poder y hegemónicos como las galerías y los museos. El graffiti podría entrar en este tipo de arte que salió de estos lugares de poder y convencionales en el arte. Para adaptarse más al contexto social.

Estamos invitados a contemplar el arte en unos lugares identificados, emblemas del poder económico simbólico como galerías de arte o el museo. Muchos artistas van abandonar estos primeros sagrados de la de la mediación artística para presentar sus obras, unos en la calle, en los espacios públicos o en el campo; otros en los medios de comunicación algún otro lugar que permita escapar de las estructuras instituidas.....el arte tiene que ir ligado a las cosas de todos los días, producirse en el momento, en relación estrecha con el “contexto”, precisamente. (Paul, 2002, pág. 9)

Según el autor el arte contextual es activista y va en contra de del sentido tradicional de la obra de arte o en palabras de Ardenne;

Bajo el termino de arte “contextual entenderemos el conjunto de las formas de expresión artística que difieren de la obra de arte en el sentido tradicional: arte de intervención y arte comprometido con carácter activista (happening en espacio

público, “maniobras”), arte que se apodera del espacio urbano o del paisaje. (Paul, 2002, pág. 9)

Sin embargo, a pesar de su origen contestatario y activista, dentro del graffiti también se han reproducido estas colonialidades de las que se trató de escapar del arte tradicional. Unos sesgos desde lo que se valida como arte, los que pueden pertenecer a estas posiciones jerárquicas que valoran la obra y deciden si puede circular o no en las calles,

Es cierto que las prácticas artísticas no son monolíticas; por el contrario, son plurales y diversas, pues responden a objetivos y necesidades políticas heterogéneas. Por esta razón, cabe preguntarse si pueden tales prácticas artísticas encarnar categorías coloniales y neoliberales y, en ese sentido, alentar y estar alentadas por un estética colonial-neoliberal. (Garzón, 2022, pág. 24)

El graffiti, a pesar de fisurar esa manera de aprender, hacer y ver el arte, de alguna manera está regida por una dominación estética, política y social, así como unas dinámicas internas cuestionables. (Está escapando de un sistema y a la vez creando uno internamente). Aunque antes se consideraba el graffiti como contra institucional, en el presente se ve cada vez más marcada la presencia del estado, de agentes gubernamentales e instituciones políticas, públicas y artísticas. Como de alguna manera han utilizado el graffiti como una herramienta para sus fines, para estatizar a la ciudad de una manera determinada, “utilizando un tipo de graffiti aceptado social y estéticamente, para tapar el graffiti contestatario o ilegal y subversivo.” o tan solo para controlar y regularizar lo que ellos consideran un problema; el graffiti ilegal.



Imagen 26: Museo abierto de Bogotá 2021

Y así mismos también dentro de este graffiti considerado ilegal o canónico, se dan estos sesgos de un graffiti puro o tradicional. Como señala Ranciére (2011): “Todo arte es un préstamo ejecutado por un trabajo perceptivo y discursivo obtenido de diferentes tipos de entretenimiento, rituales o ceremonias. Esto significa que su aspecto no artístico y esencial a la identificación misma del arte”.

El graffiti hizo y hace parte del arte contemporáneo, por ende, de alguna manera hace parte de las vanguardias, mismas vanguardias que hicieron mella en la concepción y realización del arte y del artista. Aun así, el graffiti no es ajeno a esta institucionalización de las mismas vanguardias.

El punto de partida de nuestra reflexión es el reconocimiento de un largo proceso de hondas transformaciones sociales y estéticas que han modificado el régimen mismo del arte. Este proceso ha estado signado por el quiebre de la institucionalidad erigida durante el auge del mundo burgués en el siglo XIX, que inició con la rebelión de las vanguardias europeas de la década del veinte del siglo pasado y que continúa hoy con la «institucionalización» de las vanguardias», en una tendencia que caracteriza al arte contemporáneo «por su inestabilidad, sus conflictos internos y frecuentemente desconcertante carácter». (Cuadros, 2025, pág. 1).

Ese graffiti que antes era impactante, contestatario y respondía mediante la acción directa se ha ido docilizando frente a la presencia del Estado y del mejor postor, muchos de esos ideales que se dieron en el origen del graffiti se negociaron, por muros, pintura, dinero y reconocimiento dentro de la escena u otros públicos.

“No obstante, como advierten los mismos autores, durante las últimas tres o cuatro décadas ha tenido lugar una «institucionalización» de las antes radicales vanguardias y prácticas artísticas, hasta llegar al punto en que «lo que antes era controversial, experimental, no convencional o simplemente caótico, ya no provoca el shock, la censura o la marginalización que solía provocar. (Cuadros, 2025, pág. 2).

Esta revolución que hace el graffiti en el arte y sus ideales “clásicos”, lo relaciono con el concepto de aura y la cultura de masas y la pureza de la obra, ya que el graffiti al ocasionar estos malestares y transgresiones de lo que es considerado arte, de cómo se concibe y piensa ello y del acceso a un público determinado:

Í art puour Í art, que es una teología del arte. De este derivó entonces directamente una teología negativa, representada por la idea de un arte puro, que rechaza no sólo cualquier

función social del mismo, sino incluso toda determinación que provenga de un asunto objetivo. (Benjamin, 1936, pág. 50).

Todo esto se presenta de un modo muy semejante en el campo del graffiti, en sus inicios. La idea de quebrar a esa concepción de un aura, ya que iban en contra de este arte burgués y del concepto de autenticidad y singularidad del aura.

¿Qué es propiamente el aura? Un entretejido muy especial de espacio y tiempo: aparecimiento único e una lejanía, por más cercana que pueda estar.

Reposando en una tarde de verano, seguir la línea montañosa en el horizonte o la extensión de la rama que hecha su sombra aquel que reposa, eso quiere decir respira el ara de estas montañas, de esta rama. Con ayuda de esta descripción resulta fácil entender el condicionamiento social de la actual decadencia del aura (Benjamin, 1936, pág. 47)

Esto de la cultura de masas también hace que se destruya el aura, ya que hace que el arte pierda esta esencia de ser para personas privilegiadas a poder ser accesible para todo público, en este caso el graffiti sacó el arte de las galerías para poder exponerlo en las calles, susceptible a todos los que transitan la ciudad.

Se puede resumir estos rasgos en el concepto de aura, y decir: lo que se marchita en la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica es su aura: es un proceso sintomático; su importancia apunta más allá del ámbito del arte. La técnica de reproducción, se puede formular en general separa a lo reproducido de del ámbito de la tradición. Al multiplicar sus reproducciones pone, en lugar de su parición única, su aparición masiva. Y al permitir que la reproducción se aproxime al receptor en su situación singular actualiza lo reproducido. Estos dos procesos conducen a un enorme trastorno del contenido de tradición un trastorno de la tradición que la otra cara de la crisis y renovación contemporáneas de la humanidad son procesos que están en conexión estrecha con los movimientos de masas en nuestros días. (Walter.B, 1936, pág. 44).

Sin embargo, en la actualidad se evidencia una tendencia que podría encarnar estos mismos valores que en un principio el graffiti quebraba y rechazaba. El grafiti ahora está a merced de intereses privados, burgueses e institucinalizadores, que buscan precisamente la docilizacion, y homogenización de la representación del graffiti en Bogotá, y que en parte lo están transformando de tal modo que deje de ser una práctica transgresora y popular como lo fue en sus orígenes.

Esta cuestión de la reproductibilidad también abarca el graffiti, ya que en muchas ocasiones el grafitero repite la misma obra o pinta en diferentes lugares, aun así, se puede concebir una conexión con esa unicidad y lo ritual del aura, y que a pesar de que muchas pintas sean iguales visualmente y simple a vista, cada una tiene una relación de una experiencia única e irrepetibles, ya sea por a la experiencia de cada pinta, por su lugar de realización o memoria sensible.

La diferencia que hay entre a reproducción, tal como está disponible en revistas ilustradas noticieros, y la imagen. Unicidad y durabilidad se encuentran en esta tan estrechamente conectadas entre sí como fugacidad y repetitividad en aquella la extracción del objeto fuera de su cobertura, la demolición del aura en la rúbrica de una percepción cuyo “sentido para lo homogéneo en el mundo” ha crecido tanto, y que la vuelve capaz gracias a la reproducción, de en contra lo homogéneo incluso en aquello que es único. (Benjamin, 1936, pág. 48)

También es crucial reconocer que hay graffiti que siguen siendo un activador social en contra de todos estos ideales puristas y neoliberales que tratan de controlar el graffiti y sus fines, que sigue siendo contestatarios y en contra no solo de estas institucionalidades del Estado o de privados, sino de estas formas de control dentro de las escena, manejada por la rosca, los cuales manejan estas lógicas de a quien tapar, así como son los encargados de estas negociaciones con estas instituciones ya mencionadas.



Cuando adoptamos el nombre y la identidad que el poder nos tiene asignados en forma de rótulo, nos convertimos en potenciales sujetos clasificables y manipulables. Así el poder nos ofrece una serie de estereotipos entre los cuales podremos elegir (los nuevos espejitos de colores), a la par que continúa su carrera por cooptar los elementos y formas que provienen de las mismas tácticas de resistencia cultural. Nos castiga también al apropiarse de nuestras prácticas para desarticularlas y convertirlas en objetos de consumo. (Carra, 2009, pág. 304)

5.1.7 Reglas del arte y del graffiti

En este apartado tomaremos como referencia principal la obra de Pierre Bourdieu *Las reglas del arte* (1992), este texto nos ayuda entender cómo se produce, vende y valora una obra de arte dentro de una estructura social, como se emiten ciertos juicios de valor estético, moral y político por un grupo de individuos burgueses, que tiene un control de toda esta operación por su respaldo económico o influyente.

Las oposiciones que estructuran la percepción estética no vienen dadas a priori, sino que, históricamente producidas y reproducidas, son indisociables de las condiciones históricas de su establecimiento; de igual modo, la disposición estética que constituye como obra de arte los objetos socialmente designados a su aplicación, asignando al mismo tiempo su ámbito a la competencia estética, con sus categorías, sus conceptos, sus taxinomías, es un producto de toda la historia del campo que debe ser reproducido, en cada consumidor potencial de la obra de arte, a través de un aprendizaje específico. Basta con que observemos cómo se distribuye en la historia (piénsese por ejemplo en esos críticos que, hasta finales del siglo XIX, propugnaban un arte subordinado a unos valores morales y a unas funciones didácticas), o bien en el seno de una misma sociedad en la actualidad, para convencernos de que nada hay menos natural que la aptitud para adoptar ante una obra de arte y más aún ante un objeto cualquiera una postura estética tal como la describe el análisis de esencia. (Bourdieu, 1992, pág. 437).

Aunque la obra se enfoca en el campo literario, sus bases teóricas se pueden aplicar a la obra artística plástico – visual. En este caso más específico al análisis del graffiti y como se da un control de él por parte de personas influyentes, o los cuales mueven los dineros públicos y privados estimados a esta práctica en la ciudad de Bogotá. Al igual que como se origina esos juicios de valor estético dentro del graffiti, las reglas de lo que se puede o no llamar graffiti, escritor-escriitora de graffiti. Un orden oficial que se da tanto en este arte clásico, como en el contemporáneo, así como en el graffiti.

Este orden, instituido a la vez en las cosas (documentos, instrumentos, particiones, cuadros, etc.) y en los cuerpos (conocimientos, técnicas, trucos, etc.), se presenta como una realidad trascendente a todos los actos privados y circunstanciales que se refieren a él: confiere así las apariencias de un fundamento al platonismo declarado o larvado de quienes, como Husserl o Meinong, pretenden fundamentar la actividad propiamente filosófica sobre la irreductibilidad de los contenidos de la conciencia (noemis) a los actos de la conciencia (noesis), del número a las operaciones (psicológicas) de cálculo, o de quienes, como Popper, y muchos otros, afirman la autonomía del mundo de las ideas, de su funcionamiento y de su devenir, respecto a los sujetos cognoscentes.¹ De hecho, pese a tener sus propias leyes, que trascienden las conciencias y las voluntades individuales, la herencia cultural, que existe en estado materializado y en estado incorpóreo (bajo la forma de un habitus que funciona como una especie de trascendente histórico), sólo existe y sólo subsiste efectivamente. (es decir como activó) en y a través de las luchas que se desarrollan en los campos de producción cultural (campo artístico, etc.), es decir a través de y para unos agentes dispuestos y aptos para su reactivación continuada. (Bourdieu, 1992, pág. 402)

Bourdieu nos señala algo llamado el “habitus”, que tiene que ver con todas estas prácticas, pensamientos que se estructuran en nosotros, se interiorizan con nuestro cotidiano y genera unas prácticas sociales específicas. En este caso los artistas, tienen una especie de habitus específico. En el campo del grafiti lo podríamos ejemplificar desde el vestir de ropa ancha, escuchar música rap, hasta el generar unos juicios de valor específicos sobre los graffitis de los demás, entre otras conductas y posiciones.



Imagen 28: freepik **mehaniq** 2025

Cada uno de los protagonistas está definido por una especie de fórmula generadora, que no necesita ser explicitada del todo, y menos aún formalizada, para orientar las elecciones del novelista (funciona sin duda más o menos como la intuición práctica del habitus que, en la experiencia cotidiana, nos permite sentir o comprender los comportamientos de las personas allegadas). Las acciones, las interacciones, las relaciones de rivalidad o conflicto, o incluso los azares afortunados o desafortunados que forman la trayectoria de las distintas historias vitales, son sólo otras tantas ocasiones de manifestar la esencia de los personajes desarrollándola en el tiempo bajo la forma de una historia. (Bourdieu, 1992, pág. 34).

Así como el arte tradicional, el graffiti cuenta con unas reglas estéticas, visuales y técnicas; además de unas jerarquías marcadas en la aprobación, las relaciones o reconocimiento y la producción, asociada al poder financiero, los festivales y muros financiados por el estado o clientes.

Muchas prácticas y representaciones de los artistas y de los escritores (por ejemplo, su ambivalencia tanto para con el «pueblo» como para con el «burgués») sólo pueden explicarse por referencia al campo del poder, dentro del cual el propio campo literario (etc.) ocupa una posición dominada. El campo del poder es el espacio de las relaciones de fuerza entre agentes o instituciones que tienen en común el poseer el capital necesario para ocupar posiciones

dominantes en los diferentes campos (económico y cultural en especial). (Bourdieu, 1992, pág. 320).

A partir de estos sesgos estéticos impuestos, se da un control de lo que es la creación, producción y reproducción, así como se le da un valor a la obra, una especie de códigos utilizado por estos círculos privilegiados para el control de lo que es arte y de quien puede ser artista, lo que en el graffiti sería este mismo control de quien puede pintar en la calle o a quien se puede tapar. Esto amparado por unos códigos de lo estético (censura-privilegio), que dictan quien puede tapar a quien ya sea por reconocimiento o por este orden estético- jerárquico de que las formas más complejas pueden tapar a las más simples. O que lo legal puede tapar a lo ilegal y viceversa.

Del mismo modo que una lengua, este código constituye a la vez una censura, por los posibles que excluye de hecho o de derecho, y un medio de expresión que contiene en unos límites definidos las posibilidades de invención infinita que proporciona; funciona como un sistema históricamente situado y datado de esquemas de percepción, de valoración y de expresión que definen las condiciones sociales de posibilidad -y , al mismo tiempo, los límites— de la producción y circulación de las obras culturales, y que existen a la vez en estado objetivado en las estructuras constitutivas del campo y en estado incorpóreo, en las estructuras mentales y las disposiciones constitutivas de los hábitos. (Bourdieu, 1992, pág. 401).

Entre estas relaciones de poder que domina el graffiti, no solo está la adquisición económica por poder acceder a festivales o convocatorias por el medio del reconocimiento, sino que también se da un dominio y control de la adquisición del conocimiento, de quienes son merecedores de saber ciertas cosas del graffiti, “que solo saben los grafiteros reales”. El conocimiento se vuelve un privilegio. En la actualidad muchas personas o colectivos brindan talleres que comparten estos conocimientos con todo tipo de público, y así romper con esta idea de que el conocimiento debe ser un privilegio.

Dicho de otro modo, recordaba que el juego desinteresado de la sensibilidad y el ejercicio puro de la facultad de sentir, de los que hablaba Kant, suponen unas condiciones históricas y sociales de posibilidad absolutamente particulares, ya que el placer estético, ese placer puro «que debe poder ser experimentado por todo hombre», es el privilegio de quienes tienen acceso a la condición económica y social en la que la disposición. (Bourdieu, 1992, pág. 459)

Estas jerarquías implantadas en el graffiti se dan por diferentes causas, como la posición socioeconómica, la raza o el género. Estos niveles de jerarquización no solo se dan entre los protagonistas de esta actividad, sino en dentro del público que consume esto. Irónicamente

antes el graffiti rayaba en estos órdenes jerárquicos de los que consumían este tipo de arte, **ni** siquiera era considerada arte, era sacar el arte de las galerías burguesas para compartirlo con un público no privilegiado. Aunque en sus inicios no estuvo en las galerías, artistas como Basquiat y Haring más adelante fueron apropiados por galerías. En la actualidad se están instaurando nuevos regímenes estéticos en donde incluso el graffiti llega a estar hecho por y para burgueses.

En efecto, la calidad social del público (calibrada principalmente en función de su volumen) y el beneficio simbólico que proporciona determinan la jerarquía específica que se establece entre las obras y los autores en el interior de cada género, ya que las categorías jerarquizadas que se distinguen en él concuerdan bastante estrechamente con la jerarquía social de los públicos, cosa que se ve con claridad meridiana en el caso de teatro, con la oposición entre teatro clásico, teatro de comedia ligera vodevil y cabaret, o, con mayor claridad aún, en el caso de la novela, donde la jerarquía de las especialidades —novela mundana que se convertirá en novela psicológica, novela naturalista novela costumbrista, novela regionalista, novela popular— coincide muy directamente con la jerarquía de los públicos abarcados y también, de forma bastante estricta, con la jerarquía de los mundos sociales representados e incluso con la jerarquía de los autores en función de su procedencia social y de su sexo. (Bourdieu, 1992, pág. 178)

5.2 La mirada y la visualidad

5.2.1 Comprensiones sobre la visualidad y la mirada

La visualidad y la mirada son conceptos que van de la mano. La visualidad la podríamos entender como todo este conjunto de imágenes, experiencias visuales de todo tipo e imaginarios posibles asociados a ellas. Aquí entra la mirada como configuradora y re configuradora del sentido de las imágenes. Las miradas y las formas de mirar están influenciadas a su vez por otras miradas y por factores históricos y contextuales. Se marca la diferencia entre “ver” como una percepción sensorial, o sentido que sería la vista y la mirada y como construcción y perspectiva social y cultural, se puede decir que esa mirada se educa por situaciones contextuales específicas, así sea de maneras conscientes o inconscientes.

Se aprende a mirar y se aprenden formas muy distintas de ver, incluso, contradictorias y excluyentes. La mirada se educa de acuerdo con prácticas sociales también muy variadas, complejas y específicas, no solo de cada ámbito cultural, sino también en el seno de cada profesión, de acuerdo con diferentes objetivos y disciplinas científicas. (Adell, Fecé, Guarné, Propios, Selva y Solá, 2004, pág. 23).

De acuerdo con lo anterior, diríamos que la construcción tanto visual como de la mirada del grafitero y la grafitera es específica y, como lo hemos mencionado anteriormente, muchas veces es excluyente. Así como que estas miradas están atravesadas por otras que de alguna manera son los que han ido construyendo este concepto de grafitero- grafitera, y todos los discursos que están inscritos en él o ella y que estas son compartido y adquirido a través de la práctica social de pintar en una escena determinada. Razón por la cual son legitimadas y adoptadas por la mayoría de las personas pertenecientes a esta escena. Así se va construyendo una imagen de grafitero aceptada por este grupo sociocultural unas imágenes aprobadas para reproducir en su obra. De este modo se va produciendo también una imagen, una representación de un nosotros, con la que contamos y a partir de la cual nos relacionamos con otros y nos percibimos a nosotros y nosotras mismas:

La relación con la imagen de uno mismo parte de un aprendizaje cultural y se configura en la interacción social, en la vida cotidiana. La forma en que tratamos nuestras imágenes se aprende mirando a los otros este aprendizaje no solo nos configura pautas de comportamiento “externas” sino también la manera en que experimentamos nuestra propia subjetividad. (Adell et al., 2004, pág. 27)

Es preciso señalar que esta construcción de la propia imagen, no solo como grafitero sino como persona que hace parte de cualquier círculo social, se va adquiriendo en gran medida de manera inconsciente. Y no solo la imagen de sí mismo sino del otro y de cualquier tipo de alteridad: “yo no tengo conciencia de los procesos de construcción de las imágenes que conscientemente veo, y segundo que estos procesos inconscientes aplico toda una gama de presupuestos que se incorporan la imagen determinada”. (Adell, et al. 2004, pág. 37).

Por esto es importante situar las imágenes y su estudio bajo un contexto socio - histórico y cultural, y las distintas determinaciones sociales y culturales que inciden en sus configuración y en sus procesos de significación para así poder entender un poco más su origen y lo que en verdad nos quiere decir, así se puede generar una reflexión que de alguna manera eduque la mirada y ayude en la formación de una posición política propia sobre ellas y sus usos, como lo señala Fernando Hernández “En el estudio de la cultura visual es importante, por ejemplo, prestar atención a la intersección de raza, clase social, sexo y género en los medios visuales para poder elucidar y observar” (Hernández, 2005, pág. 11).

Y en nuestro caso, como licenciados y licenciadas en Artes visuales, todo lo dicho cobra una relevancia mucho mayor:

De lo que se trata en nuestro caso es de encontrar una aproximación que tenga en cuenta que, como educadores en el campo de las artes visuales, estamos relacionados con artefactos que son, en primer lugar, representaciones visuales y, en segundo lugar, que constituyen posicionalidades y discursos, a través de actitudes, creencias y valores, es decir, que median significaciones culturales. (Hernández, 2005, pág. 12)

Como maestros/as de artes visuales debemos poder disponer de múltiples elementos que nos permitan analizar estos discursos culturales, para poder dudar de ellos, relacionarnos críticamente con ellos, y construir sentidos a partir de nuestra experiencia y de nuestros posicionamientos éticos y políticos en el campo, ya que muchas veces no se ponen en tela de juicio, se normalizan o dan por hechos sentidos que merecen ser discutidos. Es decir que existen distintas maneras de posicionarse ante las imágenes y sus discursividades, unas pueden ser estereotipadas, conformistas o hegemónicas:

Y otras son una forma de praxis para dotar y construir con los ciudadanos formas de resistencia ante el dominio de nuevas formas de representación homogeneizadoras y hegemónicas de la realidad y de uno mismo (Moxey, 2005) que genera las nuevas visualidades (Foster, 1988). (Hernández, 2005, pág. 13)

Podríamos inferir que lo visual nos permea de diferentes maneras, obedeciendo al contexto específico del sujeto o grupo social que está siendo afectado.

Esto supone que hacer una historia de lo visual, junto a una historia de la mirada, significa prestar atención a aquellos momentos en los que lo visual es contestado, debatido y transformado, al tiempo que constituye un lugar de interacción social y de definición en términos de clase social, género e identidades sexuales y raciales. (Hernández, 2005, pág. 14)

Es decir que la visualidad de alguna manera influye y permea la identidad y subjetividad de los individuos de un contexto en específico. Como lo indica Hernández: “(...) la historia de la cultura visual está vinculada a la creación de identidades y miradas sobre la realidad en la que se producen y sobre las subjetividades que las miran”. (Hernández, 2005, pág. 15)

Así como en el graffiti, hay unos modos de ver y de producir visualidad, estos modos nos condicionan en cierta medida a todos los que vamos ingresando a este campo. Otra manera de decir esto es que el campo del graffiti constituye una suerte de región de la cultura visual nacional y bogotana, y que esta ayuda a configurar las identidades o subjetividades de los escritores de graffiti y ayuda a crear un imaginario de nosotros que incide en cómo vemos a los demás. Siendo esto algo inevitable y hasta necesario, en todo caso nos exige una mirada crítica, un posicionamiento cuestionador acerca de algunos de sus imaginarios, valores y prácticas.

Sino teniendo en cuenta que la visión forma parte de la producción de la subjetividad y de las intersubjetividades. Lo que lleva al estudio de la historización de la visión moderna, con la finalidad de especificar, como señala, sus prácticas dominantes y sus resistencias críticas. (Foster, 1988, pág. 8).

Dicho esto, se entiende el graffiti como relevante dentro de la cultura visual, con unas dinámicas y discursos que atraviesan las formas de pensar y actuar de un grupo de individuos (con sus códigos propios y sus significaciones) que a su vez producen una visualidad y estética que permean a la urbe y a sus habitantes.

Cualquier cosa visual, producida, interpretada o creada por los seres humanos, que posee, o a la que se le da, una finalidad funcional, comunicativa o/y estética”. En su definición de cultura adopta la de Williams referida a los “sistemas de significado” de una sociedad en la cual son “(las instituciones, objetos, las prácticas, los valores y las creencias) por medio de la cual la sociedad es producida, reproducida y contestada visualmente. (Williams, 1981, pág. 7)

5.2.2 las relaciones de poder en la visualidad

Al igual que otras disciplinas y campos de estudio, dentro de la cultura visual se dan ciertas relaciones de poder, que rigen lo establecido visualmente. Los discursos dominantes a través de la mirada. Miradas que buscan que ciertos valores sean los que prevalezcan, buscan o imponen de hecho una hegemonía visual en la que los sectores oprimidos de la sociedad suelen ser sus mismos destinatarios.

Estas diferentes preocupaciones redirigen la investigación más allá de una visualidad estrechamente concebida y centran la atención en el análisis textual e ideológico de la ‘hegemonía de la visión’ en la cultura contemporánea (Levin, 1993; Lowe, 1982). En este punto la fenomenología y la hermenéutica de la visión son trascendidas por preocupaciones contextuales más amplias, como los problemas de autoridad y poder concernientes con las tecnologías visuales dominantes en la cultura occidental, el papel de los grupos excluidos en estos sistemas, de manera especial las luchas de los grupos colonizados, las mujeres y la clase obrera, en relación con las formas dominantes de ideología visual. (Hernández, 2005, pág. 20)

Para poder detectar estas miradas dominantes, se debe rastrear de alguna manera su origen, protagonistas, modus operandi y fines, identificar a quienes incluye y a quienes segrega y cómo opera jerárquicamente.

Para comprender una visualización se requiere investigar en su origen y en el trabajo (la función) social que realiza. Requiere indicar sus principios de inclusión y exclusión, detectar

los roles que la hacen posible, comprender las maneras en las que se distribuye, y decodificar las jerarquías y diferencias que convierte en naturales. (Fyfe y Law, 1988, pág. 1)

Este tipo de indagaciones supera los meros estudios visuales o, mejor dicho, los estudios visuales demandan aproximaciones interdisciplinarias, diálogos y colaboraciones con otras disciplinas y campos para entender el funcionamiento de estas visualidades hegemónicas, tales como, los estudios de género, etnográficos, estudios culturales, estudios decoloniales entre otros.

Para transitar por este campo, para construir interpretaciones sobre las manifestaciones de lo visual no podemos quedarnos con la historia del arte o la estética, ni incluso con la semiótica. Necesitamos del feminismo, la teoría crítica, los estudios culturales, el psicoanálisis, la lingüística, la teoría literaria, la fenomenología, la antropología, los estudios de medios... De todos estos campos fluye la fundamentación de la que se nutren los Estudios de la Cultura Visual, para ayudarnos a explorar, mediante lo visual, la dimensión social y cultural de la mirada. (Hernández, 2005, pág. 28)

Acá podemos incluir al grafiti como una de las prácticas sociales en las que resisten a estas miradas dominantes, que nos hacen vernos y ver a los demás de una manera específica, las cuales dan forma a las subjetividades desde lo colectivo hacia lo individual, en las que podemos reconocer ciertos discursos y prácticas jerárquicas o hegemónicas; pero otras veces son utilizadas por la publicidad u otros medios para ejercer estas miradas dominantes, pero no poderme dejar de lado que el grafiti así como otras tipo del arte puede reproducir estas miradas internamente, así como ser utilizados por la publicidad y otros modos de persuasión.

Aquellas prácticas significativas y sistemas simbólicos a través de los cuales se generan significados y nos posicionan como sujetos. Las representaciones producen significados a través de los cuales podemos dar sentido a nuestra experiencia. La representación como proceso cultural establece identidades individuales y colectivas, y los sistemas simbólicos proporcionan posibles respuestas a quiénes somos y quién queremos ser. Los discursos y los sistemas de representación construyen lugares desde los cuales los individuos se pueden posicionar y desde los que pueden hablar. (Woodward, 1997, pág. 14).

5.2.3 Hegemonía

Podríamos considerar la hegemonía como la dominación por parte de un grupo social sobre otro, esto bajo la imposición de ciertos ideales, mandatos, control de masas, entre otros

mecanismos de poder. Se deslegitima la acción social y los ideales de los opositores. Se definen unas normas, valores y percepciones del mundo fijas e inamovibles, buscando una homogenización social.

El concepto de hegemonía en Gramsci se refiere a la estrategia desplegada por un determinado grupo social para generar la aceptación de sus propias posiciones ideológicas entre los otros grupos sociales por medio de la persuasión y el conceso, a través de lo cual esa clase social logra establecer su dirección o liderazgo ideológico sobre las otras clases sociales. El ámbito en el que se desarrolla la lucha entre las clases para establecer su hegemonía es el de la sociedad civil (...) la hegemonía, como forma consensual de la dominación se opondría a los modos coactivos de dominio. Mientras estos se caracterizan por la oposición de los propios decretos a sujetos opuestos en principio a ellos por lo que es precioso recurrir táctica o expresamente a la fuerza, la hegemonía se basa en el despliegue de dispositivos de integración ideológica. (César, 2016, pág. 2).

Según Gramsci (1929) y sus dos acepciones de conceptos, la primera ubica a la hegemonía dentro de un dominio, la fuerza ejercida por los poderosos sobre los subordinados, de la supremacía a los grupos antagónicos y resistentes en busca de una sumisión política. La segunda designa a la dirección intelectual moral y cultural de una clase dominante, a la cual se accede de forma legítima al alcanzar cierto consenso social:

Gramsci define la hegemonía como “dirección política, intelectual y moral”. Cabe distinguir en esta definición dos aspectos: 1) el más propiamente político, que consiste en la capacidad que tiene una clase dominante de articular con sus intereses los de otros grupos, convirtiéndose así en el elemento rector de una voluntad colectiva, y 2) el aspecto de dirección intelectual y moral, que indica las ideológicas que deben ser cumplidas para que sea posible la constitución de dicha voluntad colectiva. (Giacaglia, 2002, pág. 4).

Buscando comprender el concepto de hegemonía planteado inicialmente por Antonio Gramsci de una manera más actualizada me baso en; Mirta (2002), Ruiz San Juan (2017) y Perry Anderson (1981) Que nos dan a entender la hegemonía como tipos de dominación desde clases dominantes a otras clases sociales, en donde utilizan herramientas de control que les permite imponer normas e ideologías.

Gramsci escribió; la supremacía de un grupo social asume dos formas: “dominación” y “dirección moral e intelectual”. Un grupo social es dominante sobre grupos enemigos a los que tiende a “liquidar” o someter con la fuerza armada, y es dirigente sobre grupos afines y aliados” (Perry, 1981, pág. 35).

Estos mecanismos de control y poder como; la familia, la religión, el ámbito educativo y otros tipos de núcleos sociales, buscan una aceptación por parte de las masas a manera de hacer que acepten estas imposiciones. Dentro de ellos hay un consenso entre diferentes instituciones culturales, económicas y sociales; como la iglesia, la escuela, los partidos políticos, entre otros, los cuales manipulan e imparten un conjunto de ideologías las cuales generan una especie de subordinación pasiva. (Anderson 1981).

Este sistema hegemónico de poder se definía por el grado de consenso que obtenía de las masas populares a las que dominaba, y la consiguiente reducción en la cantidad de coerción necesaria para reprimirlas. Sus mecanismos de control para asegurarse ese consenso residían en una red ramificada de instituciones culturales (escuelas, iglesia, partidos, asociaciones, etc.) que manipulaban a las masas explotadas a través de un conjunto de ideologías transmitidas por los intelectuales, generando una subordinación pasiva. (Giacaglia, 2002, pág. 4).

5.3 Discusiones sobre la subjetividad

Según (Merino, 2010) la subjetividad se podría definir como esta apropiación y propiedad de percepción del sujeto desde su punto de vista particular de la realidad la cual está en constante construcción y deconstrucción. Como esto se desarrolla desde la experiencia individual y social. A partir de estas experiencias se despliega un conjunto de capacidades que hacen posible esta construcción de subjetividad.

Algo similar nos plantea (Hernández, 2004) quien afirma que la subjetividad individual y social se construye a partir de la relación entre la persona, el contexto social y natural y sus prácticas cotidianas, como la cotidianidad universitaria, o de pintar en un circuito de legitimación.

Conforme lo que nos plantean los autores, la subjetividad vendrían siendo un conjunto de creencias discursos, dinámicas, tradiciones, estereotipos y conductas adoptadas de manera consciente o inconsciente que de alguna manera hacen parte de nuestra construcción personal o más bien, de unos modos de ser personales. Esto depende del contexto específico y el momento socio histórico en donde se desenvuelve el sujeto. Dicho esto, no es la misma concepción del grafiti, la que tiene un grafitero, que la que tiene un arquitecto o cualquier otro individuo que se desempeñe en otra disciplina o actividad social. Como lo afirman Cubides y Martínez “El universo intrínseco del sujeto, de su producción social y política de manera intencional con un sentido particular de existencia individual y colectivo. Esta no viene dada, se produce y configura de manera constante por agentes externos”. (Cubides y Martínez Pineda, 2012, pág. 76)

5.3.1 Construcción de subjetividad

Según lo mencionado en la categoría anterior la subjetividad se gesta a partir de ciertos factores e interacción social que dan forma a esta perspectiva propia del mundo al sujeto. Entre estos factores relevantes se encuentra la memoria como pilar de la subjetividad y su construcción, tanto la memoria social como individual.

La memoria no es solo una facultad mental y afectiva, sino que también es una dimensión social, en donde está implícito un aprendizaje social. En este acto de recordar y olvidar se da una construcción del sujeto a partir de referentes simbólicos y referentes identitarios.

La subjetividad se configura en la medida en que al recordar y olvidar se le da Sentido a lo acontecido, pero, en esa medida, se le da una recepción a la manera de ser y de obrar de cada sujeto e incluso, le permite definirse, es decir, configurar su identidad, pues en la línea de los aprendizajes sociales, la memoria actúa como sustrato para la elaboración de referentes simbólicos, de significados y trayectorias de las prácticas de los sujetos desde donde se consolidan, fracturan, transforman referentes identitarios y procesos de subjetivación (Piedrahita, et al., 2012).

La memoria como agente social que en el mundo del grafiti nos hace pensar en cómo adoptamos lo que adoptamos sin darnos cuenta, quienes fueron esos primeros referentes en la escena que empezamos a seguir y de alguna manera replicar para poder ser parte de este grupo social determinado.

Desde ciertos agentes o circunstancias se constituye, forma y deforma un sujeto el cual es capaz de representar y comunicar lo que piensa a partir de esto y de estas influencias externas, construir nuevos sentidos. Esto y el “contrato” social con el que el busca un lugar en la sociedad y un reconocimiento. Esto permite la continua construcción del sujeto en un constante intercambio de perspectivas con otros, con sus semejantes. (Briouli 2007)

Podemos decir entonces que la construcción de la subjetividad siempre dependerá de nuestras relaciones con el otro y con agentes externos, que estos no nos definen en últimas, pero si son parte de nosotros, que en la mayoría de veces esto se adquiere de manera inconsciente o normalista, ya que son factores que hacen parte de nuestro contexto específico y por hábitos cotidianos, muchas veces llevan tanto tiempo frente a nosotros, tan solo no se ponen en duda. Como por ejemplo cuestiones como el tapar o de marcar en donde estoy o por donde paso, para que todos me vean o de algún modo marcar territorio.

La subjetividad desde lo social se construye y deconstruye permanentemente, moldea nuestros cuerpos, mentes y relaciones sociales., entonces el modo en que se construye la subjetividad de cada individuo, así como el modo que se transita este proceso, es resultado de un proceso de construcción social. Depende de los significados que se le asignen en cada cultura, en cada momento histórico, en cada contexto sociocultural. (Briouli, 2007, pág. 83) .

5.3.2 Subjetividad y estructuras de poder

Según Merino hay unos mecanismos que constituyen la subjetividad, uno de ellos es el “mundo de las necesidades” las cuales tienen que ver con la memoria, lo adquirido por tradición y por inercia. Y la visión utópica o del futuro. Pero dicho momento se pueden ver influenciados por otros factores ideológicos, políticos, sociales, económicos, entre otros, que pueden imponer ciertas visiones de la realidad las cuales serán adoptadas por estas mentes maleables.

Desde este ángulo, se hace necesario profundizar en los mecanismos constitutivos de la subjetividad, para no congelar la problemática en una tipología de conductas. A este respecto, se pueden destacar momentos del proceso de la subjetividad social, comenzando por aquellos que pueden ser básicos de la subjetividad, de conformidad con un enfoque no psicologista, a saber, el mundo de las necesidades, sin caer en el particularismo de ninguna demanda concreta. Mundo constituido por dos génesis de necesidades: la memoria (tradición, inercia), y, de otra parte, las visiones de futuro, la utopía de algo. El punto de tensión entre estas dos grandes polaridades delimita el primer ámbito de las posibles necesidades. (Merino, 2010, pág. 358).

Esto es lo que precisamente tratamos de evidenciar en el grafiti, como esta estructura social, con cierto poder e ideología construida a partir de los discursos y las dinámicas ya mencionadas, es responsable directamente de influenciar un tipo específico de grafitero - grafitera y producción del graffiti, por consiguiente de subjetividad, la cual está siendo apropiada, sin ser cuestionada previamente por algunas (en mayor o menor medida) de las personas que quieren ser o son parte de este movimiento social. Por ello como parte de este movimiento y como docente en formación es importante cuestionar este lugar y discursos del grafiti desde donde se están parando e identificando las personas que lo realizan.

Como indican Cubides y Martínez Pineda, (2012) nadie está por fuera en su totalidad de las normas que constituyen el imaginario social dominante siempre estará de alguna manera expuesto e influenciado por las estructuras en sus múltiples expresiones, aparatos de dominación que operan en y desde la sociedad con mecanismos de reproducción culturalmente establecidos.

Y aunque el grafiti se considera como contestatario y resistente a muchos sistemas de poder social, los cuales trata de “combatir”. Termina replicando un sistema el cual impone unas formas de ver y hacer grafiti, de quien lo hace y la que, de alguna manera, termina formado a este sujeto dentro de esta práctica. “el guion oficial es un discurso que cada sujeto defiende como propio, aunque allá sido impuesto sutilmente. E guion oficial es simplificador y convierte y reduce a las miles o cientos o docenas...” (Galindo, 2020, pág. 67)

La cuestión de la colonización y de descolonización del grafiti, fue algo que se explicó en la parte del marco correspondiente al grafiti, sin embargo, se hace relevante mencionar como esto afecta directamente esta subjetividad a la que se dé forma a partir de la práctica y sus discursos

El grafiti de algún modo descoloniza ciertas prácticas e ideales hegemónicos, pero también coloniza a partir de esta misma práctica, privilegiando o solo validando un discurso una estética, unos órdenes y una identidad. Tal como no lo señala, María Galindo:

Las identidades aparecen como un discurso contrahegemónico imprescindible y contienen la ilusión de lo diferente con mucha fuerza, por eso seducen socialmente. Sin embargo, es importante ubicarse en lo que ha sido una respuesta desde el neoliberalismo voraz de cooptación de todas y cada una de esas identidades. (Galindo, 2020, pág. 66)

Esto hace que esta parte contestataria y politizadora de grafiti termine replicando, algo contra lo que en algún momento se rebeló y criticó. Y se reduzcan los ideales a un producto y unas hegemonías.

Es una agenda suicida porque despolitiza la lucha de cualquier sujeto político y lo convierte en un sector que será beneficiario de un sistema hegemónico a través de esos supuestos derechos a ser asignados. Su trágico destino consistirá en seguir nutriendo con su diferencia al mismo monstruo contra el cual luchó. (Galindo, 2020, pág. 68)

5.3.3 Subjetividad, arte y política

Hay que iniciar indicando la importancia de analizar la subjetividad en esta investigación. algo a lo que intentamos acercarnos, es analizar cómo esta práctica social de grafiti y esta permeada por una hegemonía o diferentes tipos de hegemonía, en sus prácticas, discursos e imaginarios. Creemos que la subjetividad cumple un papel fundamental en la formación, apropiación, reproducción y resistencia de estas prácticas y discursos, tanto individual, como socialmente. Esta construcción de la subjetividad está compuesta por dimensiones individuales, sociales y políticas:

Podría decirse que la política, entendida como conjunto de prácticas humanas tiene una dimensión subjetiva social y aparece continuamente permeada e incluso constituida por los sentidos subjetivos provenientes de ámbitos sociales que tradicionalmente no han sido consideradas de orden político. Las experiencias que el sujeto vive en escenarios como la familia o los espacios donde desarrolla sus aficiones, tienen su relevancia en su constitución de su subjetividad política. (Duque, 2016, pág. 131).

Lo político cumple un papel fundamental en la formación de resistencia en la construcción de la subjetividad, y nuestras posibles respuestas a estos ordenamientos sociales jerárquicos o relaciones de poder que evidenciamos en nuestro diario vivir. Y así poder dudar y tomar posición sobre los discursos impuestos.

En la vida con los otros se producen tensiones que tiene lugar en el marco de relaciones de poder y en unas formas puntuales de ordenamiento de lo social. De ahí que la subjetividad política, incluya los intereses de defensa y conservación, o los de resistencia y transformación de formas en las que los distintos poderes se han instituido en diferentes discursos, prácticas y prescripciones, es decir, del orden social. (Duque, 2016, pág. 132).

Para entender y ejemplificar la relación que se da con el arte, el acto político y la construcción de subjetividad hemos tomado como referencia el accionar del Grupo de Arte Callejero (GAC) de Argentina, el cual es un colectivo que se caracteriza por sus acciones artísticas, entre las que se encuentran muestras e intervenciones visuales y performativas a partir de la apropiación de espacios públicos, en las cuales se denuncian hechos de lesa humanidad.

Lo que aquí se sostiene es que el colectivo mostró que no sólo el arte hace política, sino que la política parece tener ontológicamente mucho que ver con el mundo del arte. De este modo, indujo a preguntarse por los variados modos en que el arte hace política. Es decir, en torno a la/s política/s de la estética (al llamado comúnmente arte político) y además a interrogarse por la dimensión estética de la política (Rancière, 2005). Y lo hizo en dos sentidos: en primer lugar, a partir de intervenir sobre recursos del ámbito estético a los que la política recurre en su hacer cotidiano -visión que de modo más o menos explícito puede advertirse en varias interpretaciones sobre estos colectivos-; y, en segundo lugar, adentrándose y operando en las capacidades estéticas a partir de las cuales la política es posible y se despliega, precisamente en la capacidad de percepción y creación de montajes y escenarios así como la virtud poética, de invención de sujetos y objetos. (di-filippo, 2015, pág. 18)

Los sujetos en la mayoría de los casos, no son inconscientes de lo que están interiorizando como algo normalizado. La subjetividad está moldeada por varios factores y agentes externos.

“No hay esencias ni voluntades absolutas, naturalezas ni verdades eternas; hay construcciones permanentes, y las prácticas artísticas pueden actuar, maniobrar en ellas, impulsarlas, quizás desplegarlas”. (Di Filippo, 2015, pág. 19).

La subjetividad a modo político de alguna manera altera y desafía este orden establecido y ese orden del pensamiento que se debe seguir según te asignan socialmente, lo que creemos relevante ya que también se busca que los participantes a partir de esa subjetivación política puedan dudar de esos órdenes y lógicas establecidas en el grafiti, algo que se ha ido naturalizado y encarnando a partir de la práctica, el aprendizaje y reproducción discursiva.

La subjetivación política produce una multiplicidad que no estaba dada en la constitución de la comunidad, que altera la cuenta policial, entendiendo al reparto policial como el modo de distribución de lo sensible instituido, es decir un orden de los cuerpos que asigna cuerpos a lugares y funciones según las propiedades y capacidades que él mismo le adjudica (Rancière, 2006 y 2007). Un modo de ser-juntos que atribuye lugares de visibilidad o invisibilidad. Más aún, puede considerarse como una constitución simbólica de lo social, una ley generalmente implícita que define los modos de tener parte definiendo primero los modos perceptivos en los que ellos se inscriben. (Di Filippo, 2015, pág. 20).

Las prácticas artísticas están ligadas a la producción de subjetividad, por medio de procesos políticos y sociales previos del sujeto, esto se da de manera más personal, de acuerdo las experiencias que ella está de alguna manera inscrita en ellos. Tal como lo menciona Di Filippo (2015):

No obstante, una aclaración merece hacerse en este punto, no se considera que las prácticas artísticas puedan crear por sí mismas subjetividades individuales ni colectivas. Lo que sí pueden es trazar vectores de subjetivación alternativos o activar procesos de subjetivación cuya efectución corresponde a un proceso político posterior. Es decir, la producción de sujetos políticos es cuestión de la política, pero la elaboración de una plataforma sensible, de un caldo de cultivo donde el nosotros político sea posible, sí puede ser incumbencia del arte, en tanto éste dispone cuerpos, espacios, tiempos, funciones de palabra en quienes son hacedores y partícipes de estas prácticas y experiencias. También maquina nuevos modos del sentir. (Di Filippo, 2015, pág. 20)

Por esto es importante reconocer la relevancia del arte en los procesos de subjetivación y agenciamiento política, permitiendo un desarrollo de los sujetos de una manera social activa en sus prácticas e ideales, o como lo describe Di-Filippo2015, “el caldo de cultivo de la acción política”:

Ahora bien, si bien la política y el arte comparten mecanismos de producción, ámbitos de acción, producen diferentes campos de efectos o si se quiere poseen un tipo diferente de efectividad. La actividad artística gesta el caldo de cultivo de la acción política, es decir, forma ese “tejido di sensual”, reedita ese campo en el que se constituyen y despliegan los sujetos, objetos, prácticas y discursos propios de la política. No obstante, el límite es una delgada línea. Una línea ambigua, en la se despliega la posibilidad de la política y del arte. (Di-Filippo, 2015, pág. 21).

Según lo anterior el grafiti perteneciente a los muchos campos del arte, entre los que se puede generar esta activación política que lleva a los sujetos, a estos cuestionamientos y al tiempo posicionamiento frente a diversas cuestiones sociales y por ende dar herramientas para una construcción propia de subjetivación. También debemos ser conscientes que dentro del grafiti se intentan reproducir formas de subjetivación específicas, que más que buscar este posicionamiento político propio, busca una homogenización y jerarquización dentro de la escena y los que hacen parte de ella.

El concepto de activismo artístico supone pensar, según Ana Longoni, en “(...) producciones y acciones, muchas veces colectivas, que abrevan en recursos artísticos con la voluntad de tomar posición e incidir de alguna forma en el territorio de lo político” (Longoni, 2009: 18). Esta denominación, no obstante, debe ser medida -como asevera Longoni- ya que el GAC, al igual que muchos de sus pares, reniega de considerar a sus integrantes como artistas y a sus producciones como arte, tal como quedará de manifiesto en lo que sigue. (Marile, 2015, pág. 13).

Para poder hilar un poco podemos ir pensando que estos términos claves por los que hemos estado indagando a lo largo de este marco, grafiti, mirada crítica, hegemonía, subjetividad y genero son cuestiones móviles que sieguen en una constante construcción y trasformaciones de si, en ellas se dan puntos de encuentro, tanto similitudes, como diferencias. En todas ellas se hay un papel presente de relaciones de poder y dominación. Y tienen un diálogo en la experiencia de vida de los escritores de graffiti de Bogotá.

6. Marco metodológico

La etnografía es este método, que, a través de la observación de una población específica, y de la construcción de unas relaciones naturales y respetuosas con este grupo social, nos permite develar a través de esta observación, descripción y análisis, uno comportamientos y

formas de pensar específicas, en donde podremos evidencia: prácticas, creencias, estructuras sociales, patrones de comportamiento y otros elementos relevantes, que nos puedan llevar a reflexiones profundas.

6.2 Etnografía

En esta investigación, que es de corte cualitativa, se implementará el enfoque investigativo etnográfico, como una manera de indagar a través de las prácticas y hábitos de una comunidad en específico, en este caso, el estudio del comportamiento de seis grafiteros y grafiteras de la ciudad de Bogotá.

El enfoque etnográfico se apoya en la convicción de que las tradiciones, roles, valores y normas del ambiente en que se vive se van internalizando poco a poco y generan regularidades que pueden explicar la conducta individual y de grupo en forma adecuada. En efecto, los miembros de un grupo étnico, cultural o situacional comparten una estructura lógica o de razonamiento que, por lo general, no es explícita, pero que se manifiesta en diferentes aspectos de su vida. (Miguélez, 2005, pág.1)

Acá tenemos otra definición de la etnografía similar a la planteada por Miguélez Miguel (2005).

La etnografía consiste en descripciones detalladas de situaciones, eventos, personas, interacciones y comportamientos que son observables. Incorpora lo que los participantes dicen, sus experiencias, actitudes, creencias, pensamientos y reflexiones tal como son expresadas por ellos mismos. O, dicho de otra forma, trata de captar el sentido que las personas dan a sus actos, a sus ideas, y al mundo que les rodea. (Murillo y Martínez , Garrido, 2010, pág.2).

Estas conductas y prácticas en muchas ocasiones no son cuestionadas o puestas en tela de juicio por los actores y sujetos de la comunidad, de modo que llegan a normalizarse. Al entrar o ser parte de un grupo social determinado cada sujeto se modifica a partir de esta integración y socialización con sus pares, llega hacer parte de un sistema que de alguna manera altera su construcción individual.

La estructura no es sólo una determinada configuración física de elementos; más bien, la estructura es la organización de esos elementos con su dinámica y significado. Así como la trama de una novela no es simplemente un conjunto de palabras, ni la armonía de una sonata consiste en un conjunto de notas, ni el diseño arquitectónico de un edificio se reduce a la mera suma de más o menos ladrillos, igualmente, cada constituyente de una estructura se altera al

entrar en una conexión sistémica: cada parte, al formar una nueva realidad, toma en sí misma algo de la sustancia de las otras, cede algo de sí misma y, en definitiva, queda modificada. Esto es lo que le sucede a cada ser humano al entrar a formar parte de un grupo social, ya sea un partido político, una institución, un club social, un equipo deportivo o cualquier otro grupo humano. (Miguélez, 2005, pág. 4)

Debemos aclarar que la etnografía puede realizarse a nivel macro o micro, dependiendo de la especificidad del tema a investigar y el nivel o la cantidad poblacional con que se va a trabajar. Por la cantidad de participantes y el tema en concreto que se va a investigar podríamos sostener que la presente sería una micro- etnografía.

Según la complejidad del grupo o unidad social que se decida investigar, Spradley (1980) establece un continuum entre las macro-etnografías, que persiguen la descripción e interpretación de sociedades complejas, hasta la micro-etnografía, cuya unidad social viene dada por una situación social concreta. Una gran mayoría de investigaciones etnográficas en el ámbito educativo están más próximas al extremo de las micro-etnografías y toman como unidad particular de estudio el aula. (Murillo y Martínez, Garrido, 2010, pág.3)

Otro de los puntos relevantes a tener en cuenta en una investigación etnográfica, es el problema de la reflexividad. La cual es un proceso de interacción y diferenciación ente el investigador y los sujetos de investigación, son estas decisiones que se toman en conjunto según las necesidades de la investigación.

Esta reflexión por parte tanto del investigador como de la población participante, que, aunque en ocasiones esa reflexión no se presenta de modo intencional, en un previo análisis nos dará respuestas y sentido a hipótesis o hallazgos “es cierto que los miembros no son conscientes del carácter reflexivo de su acción, pero en la medida en la que actúan y hablan producen su mundo y la racionalidad de lo que hacen”. (Guber, 2001, pág. 18).

Dicha reflexividad se debe durante todo el proceso etnográfico; tanto en esos primeros acercamientos con la población, como los encuentros, posibles entrevistas, recolección, traducción. Hasta llegar al momento del análisis más fiel posible en relación con la realidad.” la reflexividad señala la íntima relación con la comprensión y la expresión de dicha comprensión. El relato es el soporte y vehículo de esta intimidad” G. Rosana 2001 pag 18

Podemos definir la reflexividad como esa conciencia del investigador sobre sí mismo y sobre todos los factores y condiciones de la población a la que se está acercando. La literatura antropológica sobre trabajo de campo ha desarrollado desde 1980 el concepto de reflexividad como equivalente a la Conciencia del investigador sobre su persona y los condicionamientos sociales y políticos] Género, edad, pertenencia étnica, clase social y afiliación política suelen

reconocerse como parte del proceso de conocimiento vis-a-vis los pobladores o informantes. (Guber, 2001, pág. 19).

Según Guber, hay tres tipos de reflexividad los cuales condicionan el trabajo de campo o investigación, estos tres tipos se deben tener en cuenta para un continuo análisis, para poder lograr una descripción más acertada de las relaciones entre ellas.

(...) las tres reflexividades que están permanentemente en juego en el trabajo de Campo la reflexividad del investigador en tanto que miembro de una sociedad o cultura; la reflexividad del investigador en tanto que investigador, con su perspectiva teórica, sus interlocutores académicos, sus hábitos disciplinarios y su epistemocentrismo; y las reflexividades de la población en estudio (Guber, 2001, pág. 19).

Como investigador también hay ciertas cuestiones a tener en cuenta, como aquellas de que, a pesar de tener como investigador una premisa inicial, no podemos dejar que esto condicione la investigación o cegué los verdaderos resultados, no se busca solo demostrar si una teoría es verdadera o falsa como en el positivismo, se debe estar abierto a todos los fenómenos que se puedan hallar así no estén relacionados con las premisas iniciales.

Aun cuando partamos de un problema y acariciemos una hipótesis, en la Verdadera investigación etnográfica éstos deben quedar relegados a un segundo lugar para dejar que la realidad que investigamos nos hable más por sí misma y no la distorsionemos con nuestras ideas, juicios, hipótesis y teorías previas.

La actitud básica del etnógrafo es de tipo exploratorio. Podemos decir que el explorador No busca nada en concreto, pero lo busca todo. Es posible que le interese algo en particular, pero está abierto a todo lo insospechado e inimaginable; más bien, está siempre esperando y deseando la posible aparición de algo no común, extraordinario y tal vez desconcertante. Este enfoque es en esencia holista y molar, es decir, amplio, vasto, que permite ver, describir y comprender las realidades como formas totales estructuradas y complejas, como fenómenos interconectados que se integran y adquieren sentido por sus relaciones e influencia recíproca. (Miguéles, 2005, pág. 8).

Es importante como lo menciona Guber, construir la investigación desde la ignorancia, porque como se dijo, el investigador, - llega donde la población con varios supuestos, - que pueden condicionar su visión, así como su interpretación. “Este status de privilegio replantea la centralidad del investigador como sujeto asertivo de un conocimiento preexistente convirtiéndolo, más bien, en un sujeto cognoscente que deberá recorrer el arduo camino del des-conocimiento al re-conocimiento” (Guber, 2001, pág. 7). El liberarse de estos supuestos, hará que el investigador se aproxime a la realidad y esto le permita construir conocimiento y

no creer en uno preestablecido o que simplemente crea que ya sabe todo respecto de esta población.

También es importante señalar que la interpretación y análisis de estos datos recolectados, lo que busca es que estos resultados de los estudios (comportamientos, creencias, ideas, etc.,) de una comunidad o grupo social, puedan ser entendidos por personas ajenas a ese contexto. En este caso se busca que la gente que no tiene conocimiento del graffiti, ni de cómo funciona este y de ciertas conductas y discursos, pueda tener un acercamiento y entendimiento de esta cultura. Esto sin exotizar ni estereotipar.

Este proceso tiene dos aspectos. En primer lugar, el investigador parte de una ignorancia Metodológica y se aproxima a la realidad que estudia para conocerla. Esto es: el investigador construye su conocimiento a partir de una supuesta y premeditada ignorancia. Cuanto más sepa que no sabe (o cuanto más ponga en cuestión sus certezas) más dispuesto estará a aprender la realidad en términos que no sean los propios. En segundo lugar, el investigador se propone interpretar/describir [16] una cultura para hacerla inteligible ante quienes no pertenecen a ella. (Guber, 2001, pág. 7).

También resulta posible que a lo largo de la investigación se cambien y reformulen varias cosas, o la investigación tome otro curso totalmente diferente al esperado. Sin importar qué, se debe ser fiel a los hallazgos encontrados dentro de la comunidad. Un ejemplo de ello sería algo que se detectó en las entrevistas durante la presente investigación y fue que se encontró algo muy presente acerca de la cuestión de las roscas, las reglas estéticas y el graffiti institucionalizado y una herramienta del Estado. Ya que no fue algo que se buscó desde el principio de la investigación, pero que al emerger fue ganando peso, hasta llevar a la reformulación de buena parte del proceso investigativo, en esto se profundizará más adelante.

Pues bien, es posible que esos problemas preliminares se fortalezcan y se conviertan en nuestra investigación, pero también es posible que en este proceso los problemas preliminares sean transformados o incluso se abandonen completamente, porque durante la observación se presentó otro problema que resultó más relevante. Es preciso recordar que nuestro trabajo no se debe encasillar a los planteamientos que se hicieron inicialmente, por el contrario, siempre se debe estar abierto a todas las posibilidades que se puedan presentar, ya que se puede dar el caso que la formulación del problema de investigación se base en planteamientos que se creen, pero que son suposiciones equivocadas. (Peralta Martínez, 2009, pág. 43).

Otra cosa a tener en cuenta es el no cegarse al punto de vista del investigador, se debe priorizar la opinión de los participantes y ello se debe ver reflejado en la interpretación. “Una buena descripción es aquella que no los malinterpreta, es decir, que no incurre en interpretaciones etnocéntricas, sustituyendo el punto de vista de los sujetos, valores y razones, por el punto de vista, valores y razones del investigador” (Guber, 2001, pág. 6). Así mismo tampoco debemos reducir a los participantes a lo que expresaron durante el proceso investigativo, (son más que simples datos, números o resultados) estos resultados no son en su totalidad su opinión ni es su idea del mundo, solo es una parte de lo que piensan y dicen., en ese momento específico de sus vidas.

En este tipo de descripción/interpretación, adoptar un enfoque etnográfico es elaborar una representación coherente de lo que piensan y dicen los nativos, de modo que esa "descripción" no es ni el mundo de los nativos, ni cómo es el mundo para ellos, sino una conclusión interpretativa que elabora el investigador. (Guber, 2001, pág. 6).

A diferencia también del positivismo, el método etnográfico tiene en cuenta y considera como un condicional importante de los sujetos su relación con el contexto. Lo que puede dar sentido a sus conductas y creencias.

Finalmente, la comprensión del contexto tiene un papel importante en esta orientación.

En la investigación convencional se trata de aislar el objeto de estudio de la influencia de su contexto. En el enfoque etnográfico y naturalista, en cambio, se considera que el contexto es parte de la situación real natural: yo soy yo y mis circunstancias, solía decir Ortega y Gasset. Por otro lado, el estudio se orienta hacia la comprensión de la estructura global circundante que dará sentido a cada una de las partes que la integran. (Miguéles, 2005, pág. 9).

El etnógrafo debe de alguna manera poner en relación y en tensión las diferentes perspectivas, respuestas y posiciones de cada participante de la investigación, se debe generar un diálogo genuino, entre el investigador, sus teóricos y los sujetos del campo.

Asimismo, arma: “Una etnografía bien lograda es un estilo con el que el investigador establece un diálogo entre diferentes puntos de vistas o voces, entre otras, las personas que se estudian, la del etnógrafo y sus preferencias disciplinarias y teóricas” (Duranti, 2000, p. 128). Es decir, la descripción que realiza el investigador debe retejar las particularidades de las voces que en él intervienen; las voces de la comunidad deben establecer un diálogo con las voces del etnógrafo sin que éste piense que son cosas sencillas u obvias. Una buena etnografía es la reunión de diferentes puntos de vista y de voces tanto del observador como del observado (Peralta Martínez, 2009, pág. 46).

Dentro de la etnografía se utilizan algunos métodos que ayudan al registro y análisis de los datos recolectados, dentro de los que se encuentran, las entrevistas, diarios de campo, grabaciones, registros fotográficos, entre otros. En este caso nuestro método o técnica central ha sido la entrevista semi estructuradas.

El etnógrafo utiliza, como técnica primaria para recoger la información, las anotaciones de campo tomadas in situ o, después del evento observado, tan pronto como le sea lógica y éticamente posible. Sin embargo, usa un amplio conjunto de técnicas para complementar y corroborar sus notas de campo: grabaciones de audio y de vídeo, fotografías, diapositivas, entrevistas estructuradas o no estructuradas, pruebas proyectivas, etc., todo de acuerdo con las sugerencias de cada circunstancia Martínez (Miguéles, 2005, pág. 11).

Como en la presente investigación se utilizará como fuente principal de recolección de información, entrevistas grabadas de manera visual y sonora, en las cuales, para proteger la integridad de los participantes entrevistados, las grabaciones serán editadas para no revelar sus rostros. Las entrevistas nos permiten devolvernos a cualquier respuesta que queramos revisar de nuevo, haciendo que podamos reunir la información de manera más clara y precisa.

Se podría decir que las entrevistas son consideradas como una técnica dentro de la metodología cualitativa, que se utiliza para tener información verbal de uno o más personas a partir de un cuestionario o guion. La entrevista va más allá del cuestionario hasta llegar a la información que verdaderamente se quiere encontrar, proporciona información sobre actitudes sociales y psicológicas que se pueden escapar en otras técnicas. Las entrevistas permiten recoger datos sobre acontecimientos y aspectos subjetivos de las personas, es decir, sus creencias, actitudes, valores, opiniones o conocimiento de algo, que sólo así se pueden obtener. (Peralta Martínez, 2009, pág. 48).

Estas entrevistas serán semi estructuradas, lo que quiere decir que, a pesar de tener unas preguntas y premisas iniciales, se busca que se pueden poner en discusión otros temas relacionados u otras cosas que les suscite el tema de la entrevista. “Semiestructurada o semiestandarizada: situación de diálogo en que se emplearían, tanto preguntas preestablecidas como otras no previstas Inicialmente.” (Hernán Fera Avila, 2020, pág. 69). En resumen, estas entrevistas semiestructuradas buscan generar una relación con los sujetos y el tema central, en este caso el graffiti, como se desarrolló y se da en sus vidas además de otras cuestiones relevantes de esta práctica y su relación con esta.

Así, se define al método de entrevista, como: la vía de indagación del nivel empírico, de carácter administrado, mediante el empleo de una comunicación interpersonal con uno o un conjunto de sujetos, con el fin de conocer, a partir de un objetivo, mediante un cuestionario o una guía de aspectos, sus opiniones o criterios, acerca de las causas, las consecuencias, las posibles

soluciones y los responsables directos e indirectos, del problema investigado. (Hernán Fera Avila, 2020, pág. 72)

Según los autores la entrevista estructurada debe llevar ciertos parámetros específicos, en la semi estructurada lo más recomendado es seguir estos parámetros, pero dándoles más libertad, es un punto medio entre estructurada y no estructurada

Suficientes y necesarios para una guía de entrevista estructurada, podrían ser, los siguientes componentes: título, objetivo [atendiendo a la teoría de los procesos conscientes, de Álvarez (1998), debiera ser uno solo] y un sistema de preguntas, aspectos o indicadores. Para una guía no estructurada, por lo general, se prescinde del tercer componente enumerado, y solo se limita a título y objetivo, o título, objetivo y tema. (Hernán Fera Avila, 2020, pág. 69)

También se recomienda avanzar las preguntas desde las más sencillas hasta las más complejas, esto para ir revelando aspectos relevantes del sujeto y su vida, pasando en cuestión al tema principal interés de la entrevista.

Avanzar en la secuencia de preguntas, de lo simple a lo complejo (ordenamiento en embudo), iniciando con preguntas sencillas y generales, fáciles de responder, no comprometedoras o personales, que revelen aspectos íntimos del entrevistado; dejando para el final, o para un momento oportuno, las preguntas delicadas o más específicas, y así evitar que el entrevistado se niegue a responder el resto del cuestionario. (Hernán Fera Avila, 2020, pág. 70)

Se busca generar una relación de confianza, no productiva, ni abrumadora en la forma de indagar en la vida de estas personas. Se quiere llegar un dialogo fluido a partir de preguntas detonadoras, que puedan enriquecer cada respuesta.

Durante la entrevista se propicia una relación de cercanía entre el etnógrafo y el entrevistado. Esta situación debe ser aprovechada para brindar confianza al entrevistado y permitir que sus respuestas sean amplias, ya que en ella puede haber elementos que nos ayuden a ampliar más adelante nuestra hipótesis. El etnógrafo debe saber preparar el tema apropiado para la entrevista, formular bien las preguntas, de tal forma que se pueda lograr el objetivo que ha sido trazado. (Peralta Martínez, 2009, pág. 48).

Para finalizar esta parte de la metodología, el informe final dará cuenta de las entrevistas y la investigación debe contar de manera detalla lo sucedido, así como los resultados, la serie de etapas que se utilizaron y se deben incluir referentes teóricos. Es importante además de tener los referentes teóricos claros, también la utilización de las palabras y citas exactas dichas por los participantes de las entrevistas, ya que estos testimonios y palabras puntuales serán las que

nos ayudaran a formas categorías y finalmente serán las que validen la investigación etnográfica.

Del Rincón (1997) advierte que el informe etnográfico debe incluir suficientes detalles descriptivos para que el lector conozca lo que pasó y como pasó, y se sienta trasladado a la situación social observada. De esta forma, es importante que integre con claridad cuáles la fundamentación teórica y empírica que apoya el trabajo, que significó esa experiencia para los actores involucrados y que representan los resultados obtenidos para la teoría ya establecida. (Murillo, MartínezGarrido, 2010, pág. 11)

A lo largo del proceso de investigación se va seleccionando lo significativo del contexto de acuerdo con la elaboración conceptual y teórica que se realiza al mismo tiempo. A medida que se va obteniendo los datos. Así se generan hipótesis, se realizan múltiples análisis, se reinterpreta y se formulan nuevas hipótesis sobre determinadas relaciones entre los conceptos generales y los fenómenos observados. Y es justamente en este doble proceso de observación y de interpretación cuando se abre la posibilidad de construir y de enriquecer la teoría.

Durante el proceso analítico el investigador pone el énfasis en la construcción o generación inductiva de categorías que permitan clasificar los datos recogidos de acuerdo con unidades de contenido básicas o temáticas comunes. De este modo, los datos se separan, se conceptualizan y se agrupan en categorías, mediante un proceso de manipulación y organización de los mismos para conectar los resultados obtenidos a un cuerpo más grande de conocimiento, interpretarlos y darle sentido. (Murillo, MartínezGarrido, 2010, pág. 10)

Según lo anterior, el relato de vida será nuestro segundo método. El relato de vida pretende generar un testimonio acerca de un momento específico en la vida de una persona, nos permite situarnos en ese momento específico que se indaga sobre el sujeto, por medio de su propia narración y así dar cuenta de cómo esta etapa ayudó a configurar el sujeto que es.

Escuchar sus historias, verlo hablar de su crew, tomar una caja de vino junto a él y sus amigos en una acera del barrio, ver el desorden de su cuarto con los cuadros que él mismo había hecho, las cosas que había recogido de la calle, conocer a su familia, salir a caminar y verlo hacer sus tags, fue solo eso. Presencí una forma madura de vivir el graffiti manteniendo su esencia, entonces entendí el valor que eso tiene en una vida

como la suya, que podría ser la de cualquiera. Y todo eso se insinúa allá afuera, en los tags, las piezas y las bombas, todos son rastros de unas historias de vida. (ZAS-APC, P-Casas, 2015, pág. 80)

Para definir mejor este concepto de relato de vida Nos apoyaremos de Marcela Cornejo, Francisca Mendoza y Rodrigo Rojas y su texto “La investigación con relato de vida: pistas y opciones del diseño tecnológico” (2008). En donde se nos define el concepto de relato de vida, además de los procedimientos acertados y cuestiones a tener en cuenta al usar este método investigativo.

Es importante tener referentes teóricos antes durante y después de las entrevistas, los criterios bajo los que se eligen los entrevistados, así como la cantidad y los tiempos en los que se harán dichas entrevistas, así como otros aspectos a tener en cuenta. Dicho esto, se utilizará el relato de vida para preguntarnos por ese momento de sus vidas en donde conocieron y adoptaron tanto el graffiti, como sus prácticas, dinámicas y discursos.

Al analizar las posibles construcciones de los grafiteros y grafiteras a partir de sus relatos, pudimos evidenciar de qué manera están permeados y de qué manera los han afectado las miradas hegemónicas del campo dentro de las dinámicas y creencias del graffiti. Pudiendo a través de la investigación artística desnaturalizar, cuestionar, descubrir, desentrañar y develar la imagen, mirada y las concepciones intrínsecas de los grafiteros y grafiteras en la ciudad de Bogotá, así como las maneras o estrategias adoptadas para resistir estas posturas hegemónicas. Estas entrevistas han sido semiestructuradas, pero con preguntas de base muy puntuales, estuvieron compuestas a partir de tres ejes que abordan las problemáticas de la investigación. Se buscó un diálogo fluido, puntual y sin respuestas forzadas. Las preguntas que se realizaron fueron las mismas para todos los participantes, ello permitió vincular y relacionar respuestas similares entre los participantes y despejar el riesgo de que las premisas puestas sobre la mesa pudieran corresponder al investigador, sino a una respuesta auténtica de cada participante, lo que resulta en información con más facilidad de verificación.

Cabe resaltar que las entrevista semi estructuradas no solo se pueden utilizar como un método de transcripción de datos, pues comienza con ciertas certezas o luces que dan cuerpo a la planificación y termina con la interpretación de esto datos. Con unas técnicas específicas del registro e interpretación.

Su validez radica en obtener información verificable, cuyo contenido sea independiente de la situación particular del encuentro entre ese investigador y ese informante. Las entrevistas no

estructuradas son sospechadas precisamente porque aparecen como un instrumento personalizado. La estandarización de las entrevistas (formular las mismas preguntas con el mismo fraseo en el mismo orden) garantizaría que las variaciones son intrínsecas a los respondientes y no pertenecen al investigador. (Guber, 2001, pág. 30).

Se buscó realizar preguntas directas -apartándome un poco de lo que indica la tradición etnográfica-, ya que conozco muy bien a estos sujetos, sé que los problemas discutidos y analizados con ellos no les son ajenos. También, como ya se mencionó, me baso en relatos que ya he compartido con ellos en diferentes momentos ajenos a lo que fue el proceso investigativo, incluso mucho antes de empezar a realizar el proyecto. Por eso creí pertinente ser directo con las preguntas realizadas para volver de algún modo sobre esos puntos clave que se habían tocado en esas conversaciones y experiencias anteriores a las entrevistas:

Esa experiencia mostraba, también, la importancia de "no ir al grano". Esta expresión significa, en el lenguaje corriente, encarar directamente un tema. Por definición metodológica, el investigador no puede hacer esto cuando comienza la investigación porque desconoce no sólo "cómo hacerlo" sino "cuál es el grano" para la gente. Este desconocimiento, sin embargo, puede ocultarse bajo la similitud formal entre las categorías teóricas y las categorías nativas. Es como preguntar en un barrio humilde; ¿Cuáles son las manifestaciones culturales de este barrio? M sus habitantes identifican "cultura" con "alta cultura", la respuesta será: ¡Ninguna! (Guber, 2001, pág. 34).

A diferencia de lo que acá nos señala Rosana Guber, en este caso los participantes sí son conscientes de cuál es ese "ir al grano" del que hablamos, el mundo del graffiti en Bogotá y su relación con diferentes tipos de hegemonía; Así como que debemos ser conscientes de que estos métodos como los que nos señala la autora no son 100% calcables en los diferentes contextos, por lo que se debe concebir una flexibilidad según la población y el contexto lo requieran.

Los ejes que se trataron a lo largo de la entrevista fueron: en primer lugar, información general que nos daba una idea del contexto del sujeto su edad, a lo que se dedica y como es su seudónimo en el mundo del graffiti, la historia detrás del tag, luego, se empezó a indagar sobre el graffiti, de cómo lo conocieron, como la aprendieron y como fue ese círculo de personas con las que se desarrollaron en esta práctica, sus influencias y pares. Por último, hablamos de estos discursos y dinámicas dentro del graffiti, como lo que ellos cuestionaban del graffiti, lo que ellos evidenciaban o habían sufrido en el tiempo que llevaban pintando. Así como discusiones sobre quienes dominan la escena el graffiti y lo que se pinta en el espacio público. Estos

términos específicos, así como las preguntas se formularon teniendo en cuenta estos diálogos previos con la población ya mencionada.

El descubrimiento de las preguntas significativas según el universo cultural de los informantes es central para descubrir los sentidos locales. Esto puede hacerse escuchando diálogos entre los mismos pobladores intentando comprender de qué hablan y a qué pregunta implícita están respondiendo. (Guber, 2001, pág. 35).

Al realizar estas entrevistas se tuvo una especie de objeto memoria, el cual contiene una expresión gráfica de los entrevistados, dicho objeto también sirvió para que, durante la entrevista, toda la dinámica no solo se concentrara en el diálogo, sino que también se pudiera dar una expresión y experiencia visual que permitiera que el relato se diera de manera más amena y sensible. Este objeto fue un Black Book, que en el mundo de grafiti es una especie de diario, bitácora, o libreta de dibujo en donde se practican e intercambian graffitis.



Imagen 29: tomada por Daniel Suárez /Anie 2024



Imagen 30: tomada por Daniel Suárez/Gnomo 2024



Imagen 31: tomada por Daniel Suárez /Onirica 2024



Imagen 32: tomada por Daniel Suárez /Akrata 2024



Imagen 33: tomada por Daniel Suárez /Rebelión 2024

Imagen 34: tomada por Daniel Suárez /Rebelión 2024

Las imágenes anteriores corresponden a las hechas por los participantes durante las entrevistas en la bitácora, se puede ver una evidente influencia en su mayoría del estilo bombing neoyorquino, así como del pixacao brasileño. Por los tiempos de las entrevistas tampoco les pedimos que realizaran algo tan complejo.

También se adoptó el criterio de realizar las entrevistas en la calle o espacio público, ya que se consideró que en este espacio es en donde se da la mayor actividad y diálogo del graffiti, no solo con los entrevistados sino con la misma sociedad, el poder estar en estos lugares en donde ellos se desenvuelven en esta actividad, podía suscitarles muchas cosas -atmósferas, sensaciones recuerdos, etc.- relacionadas con sus experiencias en la calle pintando

Las entrevistas se registraron de manera sonora y visual, esto buscando al final un registro que pueda dar cuenta tanto de las entrevistas como de la problemática de investigación.

Dichas entrevistas se realizaron en forma paralela con cada participante, ya que se buscaba que las respuestas de uno, no influyeran en las de los otros. Por el tema en específico que se trató en las entrevistas se considera pertinente tener 3 encuentros con cada participante, cada entrevista tuvo una duración de 10 a 30 minutos., pero al final se tomaron sólo los registros más intensos y representativas, los cuales se concentraron en nuestro último encuentro con cada participante.

Luego las entrevistas fueron transcritas a través de la plataforma TurboScribe, esta transcripción fue posteriormente revisadas, comparadas y analizadas con los registros de las entrevistas, para poder detectar similitudes, cosas contrarias y demás variantes que aportaron al abordaje del problema de investigación.

6.1 Método de transcripción de entrevistas

Literal, audio y video grabados con celular

Listado de Anexos:

Enlace de videos entrevistas

- Transcripción de entrevistas
- Cuadro organizativo y teórico con respuestas para el análisis.
- Consentimientos informados
- Guion de las entrevistas

https://drive.google.com/drive/folders/1Jq_rjKeU8ocvnVSyGtqS0ComerCHLbOY?usp=sharing

7. Análisis.

En el siguiente apartado se hace una aproximación interpretativa a las subjetividades de los seis grafiteros y grafiteras para el entendimiento de un fenómeno social que en este caso sería el graffiti, sus discursos, así como sus prácticas dominantes y hegemónicas.

Es relevante señalar que, aunque muchas personas y me incluyó, que hacen parte de esta escena se cuestionan sus dinámicas, discursos e imaginarios, seguimos de alguna manera replicando prácticas condenables, como esa de tapar lo que creemos no merece estar en circulación en las calles, y lo hacemos desde un lugar de legitimación estética que valida a una obra por encima de otra, como sostiene uno de los sujetos del campo: “siento que sin duda alguna eso está atravesado por la validez estética que se le da al habitar la calle” Rebelión, comunicación personal (2024). Es importante cuestionar el graffiti y sus lógicas, dudar de él y de todo lo que lo constituye, por mucho que lo amemos, así como por muy naturalizados que estén muchas de sus prácticas y sus valores.

El método implementado en esta investigación es la etnografía, debemos referenciar que el análisis de las entrevistas se hizo bajo los parámetros e instrucciones que nos indica este enfoque; en el cual es importante citar de manera textual las palabras dichas por los participantes de las entrevistas. Así como poner en tensión sus posturas y respuestas, encontrado puntos de encuentro y resistencia.

Glaser y Strauss (1967) señalan que el reto del investigador cualitativo es el desarrollo de una comprensión sistemática del contexto estudiado a partir de los términos y palabras de sus propios miembros. Pero el etnógrafo más allá de esto: usa citas directas de los informantes que resumen o ilustran el concepto o tema que es descrito y los asume como inferencias a partir de las cuales puede identificar los patrones culturales o patrones conductuales de comportamiento del grupo estudiado. (Murillor Martínez, 2010, pág. 10).

A partir de todo lo recolectado y clasificado, desglosaré y abordaré cada una de las tres principales categorías, que surgieron, así como unas subcategorías que hacen parte de estas y se relacionan entre sí. Estas tres principales categorías son: las discusiones sobre la hegemonía en el graffiti, lógicas del graffiti /legalidad e ilegalidad, y su incidencia política y social.

Iniciaremos hablando, del graffiti en relación con la construcción política de los entrevistados, ya que fue algo de suma relevancia expresado por ellos con respecto a sus modos de concebir y producir graffiti. Los sujetos entrevistados reivindican posiciones políticas y politizadoras, tanto a la hora de pintar como con respecto a sus relacionamientos con los diversos sujetos del campo, incluidos los novatos y los no prestigiosos. También reconocen abiertamente sus reticencias a las ideas y prácticas hegemónicas que intentan controlar el graffiti. Por eso en los diálogos con ellos, primero se habla de ese amplio significado político del graffiti, para después pasar a evidenciar sus contradicciones, sus inconsecuencias con respecto a esa visión emancipatoria y sus posibles resistencias a estos discursos y prácticas hegemónicas.

7.1. Posición política frente y a partir del graffiti: resistencia y cuestionamiento a lógicas de esta práctica

La primera categoría trata de las respuestas referentes a ideologías y posicionamientos políticos respecto y a partir del graffiti, así como los comentarios que critican y resisten a las dinámicas cuestionadas impuestas y reproducidas en ella. Como los que rescatan el poder del graffiti y su valor transgresor y contestatario.

Yo tomo el graffiti desde el lugar del accionar, así como hay muchos tipos de accionar también dentro del arte, dentro de la sociedad en general, entonces digamos que yo conocí primero la gráfica y me pareció que era como un accionar político y era algo muy contestatario y me pareció como muy áspero también ese lugar del quehacer, de cualquier quehacer, como ese quehacer político contestatario ante lo que sucede en el mundo y en la sociedad. (Zanahoria, comunicación personal 2024)

Me está poniendo en movimiento a descubrir el territorio y habitarlo de forma que habitualmente no lo haría o porque es peligroso o porque es de noche o por todas las cosas con las que se intenta disminuir el movimiento de los seres dentro de la ciudad porque eso implica control y el grafiti intenta empujar los límites para estar fuera de control (Rebelión, comunicación personal 2024).

“Y en por qué me querían hacer creer que estaba ensuciando algo cuando realmente estaba expresando cosas” (Onírica comunicación personal, 2024).

Esta perspectiva política que se gesta a partir del acto de pintar en las calles, algo que de por sí tiene una carga política inmensa, también nos hace dudar de esta misma práctica, de lo establecido y normalizado dentro del grafiti, que muchas veces repetimos casi como autómatas. Por ello la importancia de cuestionarlo y cuestionar sus órdenes, para lograr esta descolonización del que hacer.

Esto también lo podemos relacionar con eso que Rancière denomina el reparto de lo sensible, que es algo político previo a las posiciones políticas, el acceso a lo común sensible, en este caso, se evidencian dos aspectos, el hecho de escribir y pintar, y el hecho de hacerlo en el espacio público, en la ciudad. Se trata de que un montón de gente, en su mayoría jóvenes de barrios populares conquisten un lugar en la ciudad, y de que la cambien en pro de ese sólo acto, un claro acto político.

Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que permite ver al mismo tiempo la existencia de un común y los recortes que definen sus lugares y partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija al mismo tiempo algo común repartido y ciertas partes exclusivas. Esta repartición de las partes y de los lugares se basa en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la forma misma en la que un común se presta a la participación y donde unos y otros son parte de ese reparto. (Rancière, 2000, pág. 17)

Lo que nos dice Rancière en este caso es; cómo una sociedad o campo social se organiza para saber qué pueden pensar ver y oír (roles, opiniones y lugares), desde lo conceptual hasta lo emocional y perceptual. Este “reparto” se da desde un capital simbólico y de posicionamiento social. Estas personas que son reconocidas y de algún modo tienen mayor voz, lugar y voto en estas sociedades.

Dentro de esta idea del reparto de lo sensible, convergen y se unen lo estético y lo político. Ya que por una parte se determina lo sensible y perceptible. Y por otro, porque se define socialmente por un grupo de personas determinado y de manera “consensual”, quienes pueden ser merecedores de estos rasgos ya mencionados.

Rancière también nos indica que debemos irrumpir y rehacer estos órdenes, no desde la conquista del poder sino creando estas nuevas maneras de percibir de lo que se puede decir, ver y oír. Unas formas que no excluyan, sino que vuelva perceptibles y concebidos como iguales, con voz y voto a todas estas personas invisibilizadas. Esta concepción de la igualdad abole estas formas jerárquicas y hegemónicas de orden y control social.

La igualdad de todos los sujetos es la negación de toda relación de necesidad entre una forma y un contenido determinado. Pero esta indiferencia, ¿qué otra cosa es en definitiva sino la igualdad misma de todo lo que ocurre sobre una página de escritura, disponible a cualquier mirada? Esta igualdad destruye todas las jerarquías de la representación e instituye también la comunidad de los lectores como comunidad sin legitimidad, comunidad diseñada sólo por la circulación aleatoria de la letra (Rancière, 2000, pág. 22).

7.1.1 El graffiti como algo político

“Yo al graffiti le critico lo más que puedo porque esto es algo muy importante para mi vida y por eso me lo tomo con seriedad”. (Rebelión, comunicación personal ,2024).

“Por alguna u otra razón el sistema nunca nos va a hacer parte de él mismo nos va a alejar, entonces somos parte de la ciudad, somos hijos de ella y queremos pintarla, entonces creo que esta generación tiene hambre de expresar”. (Onírca, comunicación personal ,2024)

“Pa' que monda entonces uno va a poner algo en cualquier lugar si no es para ser contestatario y reaccionario con las otras cosas” (Zanahoria, comunicación personal ,2024)

Y es que, al final, todo esto tiene que ver con cómo nos enseñaron a ver el mundo. Nos han impuesto lo que se puede o no se puede decir, imaginar o representar. Han moldeado nuestra forma de pensar, de sentir y hasta de existir. Al intervenir el espacio público, no solo se

transforma la ciudad visualmente, sino que también se desafían las normas sobre quién tiene derecho a hablar, a representar, a existir. Estas prácticas expresivas no son solo actos estéticos, sino también políticos y simbólicos, que cuestionan directamente los marcos de validación que la colonialidad ha impuesto sobre lo que se considera legítimo o aceptable. Así, lo que para algunos puede parecer solo una pinta en una pared, para otros es una afirmación de identidad, una forma de resistir y de reclamar lugar en un entorno que históricamente los ha excluido.

Los estudios decoloniales motivan entonces la idea de que la colonialidad del poder/saber/ser está integrada a todas las formas de nuestra constitución social y, en consecuencia, determina, entre otras cosas, nuestros criterios de validación y aceptabilidad de lo permitido, lo decible, lo pensable, lo imaginable, lo representable, lo expresable y lo existente. En otros términos, la colonialidad ha configurado e impuesto los modelos éticos, epistémicos, estéticos, ontológicos y semánticos, que usamos para dar sentido a nuestra experiencia con la naturaleza, con los otros y con nosotros mismos. (Garzón, 2022, pág. 22)

Es interesante cómo el tag o chapa de algunos participantes tiene muy presente esta carga política o contestataria en contra de ciertos órdenes e ideales. O simplemente tener claro el graffiti como un ejercicio político. Como las que veremos a continuación.

“Ákrata, pues, tiene que ver con lo anti-autoritario. Y, sí, pues, Kratos es como lo de la autoridad, como democracia. Sí. O todas estas formas de poder, y el A está como superpuesto ahí” (Ákrata, comunicación personal ,2024).

“yo escribo rebelión porque es una convicción política” (Rebelión, comunicación personal ,2024)

“mi acercamiento al graffiti viene más o menos como desde esos lugares de activación social” (Zanahoria, comunicación personal ,2024).

“Y también como vinculándolo como al trabajo con los sueños lúcidos, me trama resto ese viaje con los sueños lúcidos. Entonces, pensar que uno puede soñar conscientemente era una chimba. Y eso ando rayando.

Y también la palabra sueña, que es como el tag que más hago con X, porque mi hija se llama Xue. Entonces me parece una coincidencia muy propicia que sueña tenga que ver con los sueños, con que ella exista, con el mundo onírico. Me parece chimba también poner esa palabra en la calle, que la gente piense que puede soñar aún.” (Onírica, comunicación personal ,2024)

Este hecho de que su chapa no solo sea un nombre que se refiera a ellos, sino a cuestiones sociales, experiencias políticas, el tag de ellos y ellas se enuncia políticamente, postulan una imagen de sí, un lugar de enunciación, que buscan se corresponda con lo que piensan y con lo que pintan. Como esta idea antiautoritaria, las distintas maneras de crear rebelión o del poder de lo onírico en conexión por ejemplo con los hijos.

La acción directa a través del acto del graffiti es algo que también nos hace pensarnos en ese graffiti que está fuera de esas lógicas de solo rayar tu nombre, y pensarse en pintar por un ideal, por una comunidad, o a modo de denuncia.

(...) muchas cuestiones de ego, mucho o poco interés por politizar esta vuelta que siento que, pues es una acción política, la quieran o no ver, pero es una manera también, obvio, pues lo siento hasta incluso como una acción directa, yo me siento como contra la propiedad privada y contra esta idea de que eso es mío... (Ákrata, comunicación personal, 2024)

El cuestionar y preguntarse por el graffiti se me hace bastante valioso, ya que muchas veces por el amor o por la simple normalización de muchas cosas y pensamiento en el ámbito del graffiti dejamos de lado el cuestionar la cultura, y esto implica replicar cosas con las que en el fondo no estamos de acuerdo. Por ello es importante la crítica y cuestionamiento constante de este. “Pero obvio, uno es como debe repensarse muchas cosas del graffiti para comenzar a pensar que puede ser cualquier persona que pinte eso” (Anie, comunicación personal, 2024). Muchas veces es difícil cuestionar o criticar algo tan fundamental en tu vida y tu construcción como sujeto. Pero precisamente por estas cuestiones nace este proyecto, intentando develar estos amores y odios- acuerdos y desacuerdos con el graffiti, su visión y producción.

Esta pulsión participativa o “agoretica” del artista requiere compromisos puntuales, políticos o éticos, a la vez que una atención permanente a la actualidad...esta pulsión de proximidad facrica entre artista y publico designa las fórmulas artísticas contextuales como fórmulas de esencia política, politización del propósito que apela al compromiso solidario, al respeto humanista del prójimo o a propuestas que rozan lo insólito. (Paul, 2002, pág. 28)

7.1.2 Graffiti contexto y reflexión

Estas reflexiones sobre el graffiti y lo político, las podemos empezar a vincular con lo estético, que se tocará más a profundidad en la tercera categoría. El graffiti sin duda tiene que ver con la estética, por su carga sensible, a partir de un hacer que está condicionado por lo que se vive día a día (contexto), el graffiti nos permite explorar diferentes sensibilidades y producir otras distintas a través del espectador y cómo concibe esa obra al mirarla en la calle.

La estética entiende los criterios no sólo en relación con la situacionalidad histórica, política y cultural de los agentes en sus prácticas y experiencias sociales; también los concibe y fomenta como principios que han de promover una experiencia de dignificación y autoafirmación. (Garzón, 2022, pág. 23).

Es clave entender que la estética no se limita a lo visual, sino que está profundamente ligada a procesos históricos, sociales y afectivos. Como lo plantea Garzón (2022), los criterios estéticos surgen de contextos situados y tienen el potencial de convertirse en experiencias de dignificación y autoafirmación. En el caso del graffiti, esto se manifiesta en cómo la práctica se convierte en un medio para habitar el cuerpo, la ciudad y la historia de forma crítica. No se trata solo de pintar por pintar, sino de canalizar emociones, memorias y posicionamientos políticos que muchas veces no encuentran lugar en los lenguajes tradicionales. Por eso, lo que para unos puede parecer vandalismo, para otros es una forma de sanar, de resistir, y de hacer visible una historia que no siempre ha sido contada desde su voz.

El graffiti nos permite también reflexionar sobre nuestra vida, pintar se vuelve a veces algo terapéutico y adictivo a la vez, pero es importante el poder entender cómo nace y se reproduce esta práctica, que tanto aceptamos y resistimos de ella “empecé a comprender por qué esa necesidad de hacer graffiti” (Onírca, comunicación personal, 2024)

“En este país ha sido un crimen político durante mucho tiempo por el desarrollo que tuvo el conflicto armado. También es una canción de salsa. Entonces, siento que muchos discursos y muchas cosas que quiero reivindicar se articulan y se encuentran en la rebelión como palabra” (Rebelión, comunicación personal 2024).

También se menciona mucho el pensamiento de izquierda ya que la mayoría de participantes de las entrevistas se identifican bajo esta ideología, y de alguna manera se ve reflejado en la siguiente respuesta.

“Bueno, sí, las consignas políticas de los movimientos de izquierda, no sé, la Universidad Blanca, querer hacer letras, querer empezar a poner mis consignas propias en la pared y empezar a explorar con las letras desde la consigna” (Oníríca, comunicación personal 2024).

En un contexto marcado por profundas desigualdades sociales y una larga historia de conflicto, el graffiti permite a muchos jóvenes, artistas y colectivos tomar la palabra desde los márgenes, interpelar al Estado y disputar los significados oficiales del espacio público. Estas intervenciones no solo cuestionan el orden establecido, sino que también construyen nuevas narrativas desde lo popular, lo barrial y lo cotidiano. Así, el acto de pintar una pared en Bogotá puede entenderse como un gesto de resistencia, un ejercicio de memoria colectiva y una forma concreta de reclamar ciudadanía desde el arte, “están las colectividades que se han organizado para entender el graffiti como un acto de sabotaje” (Rebelión, comunicación personal 2024).

Entender el graffiti como un lugar de reflexión y acción, que no solo mueva a los grafiteros “reales”, sino que llegue a muchos puntos focales de la sociedad, no como algo a merced del Estado o el gobierno, sino como algo que construya conciencia y posicionamiento frente no solo a lo que se pinta sino al trasfondo de todo ello.

Luego, me interesará analizar cómo unas herramientas digitales de construcción colectiva, que aquí denominaremos cartografías digitales colaborativas, pueden propiciar formas de activismo decolonial realizado a múltiples manos por, incluso, quienes no somos artistas. De esta manera, apunto a mostrar que no sólo la intervención activista decolonial ha de recaer en los artistas, sino que puede pensarse como el producto de acciones colectivas en donde se suma cualquier integrante del cuerpo social comprometido con la lucha decolonial. (Garzón, 2022, pág. 24).

Esto último se puede relacionar con esta postura que el graffiti y los grafiteros toman, cuando pintan por un bien o causa común, se dejan de lado estos egos y rivalidades para expresar una opinión, una memoria o un malestar social, esto normalmente se da en un marco de estallidos sociales: “cosas como las que sucedieron en el paro sólo sucedan en el marco del paro y es ver gente que se organiza desde diferentes colectivos para hacer un sabotaje o para moverse simbólicamente desde las posibilidades que tiene la pintura” (Rebelión, comunicación personal 2024).

El graffiti político en Bogotá no solo cuestiona el orden establecido, sino también opera como una forma de resistencia que visualiza las luchas y demandas de comunidades

que históricamente se han percibido a sí mismas como marginadas por los poderes tanto legítimos como ilegítimos. Durante el estallido social de 2021, los muros se convirtieron en un lienzo para conmemorar a líderes indígenas asesinados en el Cauca y para protestar contra proyectos extractivistas en territorios ancestrales. De este modo, el graffiti subvirtió la narrativa urbana hegemónica, ofreciendo un contra discurso que da forma o deforma a golpe de pintura el espacio público como en un campo de batalla simbólico. (Jaimes, 2024, pág. 179).

El graffiti político en Bogotá no solo representa una forma de expresión artística, sino que se convierte en un dispositivo de memoria y resistencia frente a las múltiples violencias que atraviesan el país, como el estallido social de 2021, los muros hablaron por quienes fueron silenciados, visibilizando las luchas de comunidades indígenas, afrodescendientes y rurales, así como las demandas de la población. En este sentido, el graffiti irrumpe en la ciudad como un contra-discurso que desafía las narrativas oficiales y reconfigura el espacio urbano como un territorio en disputa. Tal como lo expresa Onírca, hay una necesidad profunda de ser escuchados, incluso si eso ocurre desde el silencio de los trazos, y como dice también Rebelión sobre la visión al afirmar que en la libertad de la práctica reside su mayor potencia comunicativa.

Una generación dolida por la realidad porque hemos crecido en guerra, hemos vivido en guerra y siento que cada individuo tiene una necesidad de ser escuchada muy alta, tanta que se hace escuchar en silencio se hace escuchar con trazos” (Onírca, comunicación personal 2024).

“(…) la riqueza está en entender que entre más libre sea la práctica más llega a comunicar y más cosas toca y más abierta es y más trascendente puede ser en lo comunicativo” (Rebelión, comunicación personal 2024).

7.2 Hegemonías en el graffiti

La segunda categoría, tiene que ver con las hegemonías encontradas dentro de los relatos de los participantes, las cuales son un reflejo de sus experiencias en esta práctica social; temas como la herencia neoyorquina, la hegemonía masculina y la posición, lucha y papel de las mujeres en el graffiti.

7.2.1 Herencia neoyorquina

Para considerar esta primera subcategoría: la herencia neoyorquina y el origen del graffiti moderno, nos apoyaremos en el documental *Style wars* (1983) el cual también es mencionado

en el Estado del arte, este documental nos permite dar un vistazo a cómo iniciaron estas prácticas en las calles de Nueva York, así como las características de las personas que pintaban. Y nos ayuda a entender que había una relación directa entre el graffiti y el Hip Hop, como otras partes de esta cultura como el rap y el break dance. Dicho documental servirá para las categorías posteriores a esta. La mayoría de los participantes asocian o conocieron el graffiti en primera instancia, por el hip hop, o por personas cercanas a esta cultura.

Pues digamos que como el graffiti también está muy ligado a la escena del hip hop y es uno de sus componentes normalmente como las personas que empiezan a hacer graffiti o lo hacen es como por ese acercamiento que tienen desde esa cultura entonces también como que uno los ve y tienen como si se visten ancho y si, o sea, uno nota. (Zanahoria, comunicación personal 2024)

Físicamente pues la pinta, a veces como que la misma escena de como toda esta cuestión del hip hop, del graffiti, del break dance y todo eso como que lo lleva uno a seguir como cierto tipo de vestimenta a nivel físico (Gnomo, comunicación personal 2024).

El graffiti, como rama del hip hop, va directamente relacionado con esta cultura, la cual es de origen neoyorquino. “El origen del graffiti como toda una población de gente parece, si vamos a hablar del contexto en Nueva York porque ya hablamos un poco del de acá que estaba siendo totalmente invisibilizada por la sociedad” (Rebelión, comunicación personal 2024).

Acá Rebelión nos menciona una de las cosas que originó el graffiti en Nueva York y de algún modo la influencia latinoamericana, que es como el graffiti les da a las personas la posibilidad de ser visibilizado por una sociedad que muchas veces nos niega, estigmatiza y oprime.

La mayoría de jóvenes como ya se ha indicado que realizaban esta práctica de graffiti que era ilegal y subversivo era realizado por jóvenes afroamericanos e hispanos, que de alguna manera estaban expresándose y resistiendo en contra de un sistema y una sociedad racista y clasista, en un contexto como estados unidos, el cual colonizo estas comunidades, promovió por mucho tiempo la esclavitud y paso por una guerra civil para poder reivindicar los derechos de dichas comunidades. A pesar de esto, las comunidades afroamericanas siguen siendo blanco de discriminaciones, ataques y diferentes tipos de opresión y represión.

Por otra parte así como se da un intercambio cultural y reconocimiento a esta herencia neoyorquina, muchas veces la cultura relacionada con el hip hop más específicamente se ha dado también una influencia y reconocimiento de las luchas y causas latinoamericanas; entre

alguno ejemplo podría estar el grupo Cypress Hill proveniente de Los Ángeles ha mediado de los 80s, compuesto por estadounidense con raíces cubanas y mexicanas, los cuales introdujeron sonidos, historias y cuestiones culturales provenientes del contexto latino en sus letras, lo que también dio lugar a un nuevo tipo de rap que mezclaba lo latino y lo estadounidense. O también como el rapero Tupac Shakur, el cual se puso Tupac en honor a Tupac Amaru líder indígena peruano, esto reconociendo la lucha indígena en contra de los españoles.

Acá podemos ver cómo estas culturas oprimidas en Estados Unidos también muestran una solidaridad por la opresión sufrida en Latinoamérica a causa de grupos invasores y colonizadores, además de tener un impacto e influencia en la cultura estadounidense.

Al reconocer el poder y la razón del graffiti desde sus orígenes también debemos identificar esas cuestiones a criticar, ya que este graffiti neoyorquino es el que se ha adoptado y se adopta con más fuerza en la ciudad de Bogotá, y en este caso no solo se adoptan sus ideales transgresores y contestatarios o reivindicadores de varias comunidades, sino también una serie de pensamientos dominantes y jerárquicos: En donde se validan el poder masculino, el privilegio de circulación por fama o reconocimiento, y de lo que hablaremos más a profundidad en la próxima categoría, que sería este régimen estético que define cómo debe ser y hacerse el graffiti, así como sus domesticación.

Acá los participantes cuestionan esta herencia neoyorquina, expresando que de alguna manera no obedecen del todo a nuestros contextos socio históricos, y sostienen que es necesario adaptar el graffiti a nuestras necesidades y problemáticas.

La gente como de la escena, hablando de la escena, pues también obviamente muy influenciada por el hip hop, siento. Hay mucha influencia del hip hop, mucha herencia, mucha participación dentro de todas las dinámicas del hip hop hasta llegar a ser grafitero. Por eso también siento que es como muy de acá (Ákrata, comunicación personal 2024).

“(…) al contrario de lo que puede ser muy superficialmente simplemente escribir una chapa en inglés pensando que estamos en Nueva York de los 80s” (Rebelión, comunicación personal 2024).

Se considera que esta cultura y tradición neoyorquina, que es fundacional y clave para la identidad del campo, también puede ser entendida como parte de la hegemonía, ya que esta herencia, tanto en la forma estética como en las prácticas y discursos al rededor del graffiti,

puede ayudar a validar ciertas formas opresivas de relacionarse dentro del campo. Ya que el grafiti, así como otros tipos de activación social o forma de vicibilización son usadas por el neoliberalismo para subvertirlo y venderlos a modo de producto, esto pasa con el grafiti y con el hip hop, sin embargo, debemos tener presente el cómo y porque surgieron estos movimientos y culturas. Que estos ideales de resistencia, lucha y reivindicación siguen y seguirán presentes en estas prácticas transgresoras y que esto es lo que de algún modo se debe adoptar y reivindicar.

7.2.2 Hegemonía masculina y respuesta feminista

Podemos iniciar definiendo el concepto de masculinidad hegemónica. Estas prácticas de dominación ligadas a la hegemonía como nos lo mencionaba Gramsci (1920) y Anderson (1981), en el marco teórico, no solo se da de manera violenta, sino a través de otras imposiciones y lenguajes que no utilizan solo la fuerza bruta para poder imponer sus ideales. Desde lo socio cultural, hasta lo individual, esto enfocado en este caso en la supremacía y control masculino.

El concepto de hegemonía, derivado del análisis de Antonio Gramsci (1920) de las relaciones de clases, se refiere a la dinámica cultural por la cual un grupo exige y sostiene una posición de liderazgo en la vida social. En cualquier tiempo dado, se exalta culturalmente una forma de masculinidad en lugar de otras. La masculinidad hegemónica se puede definir como la configuración de práctica genérica que encarna la respuesta corrientemente aceptada al problema de la legitimidad del patriarcado, la que garantiza (o se toma para garantizar) la posición dominante de los hombres y la subordinación de las mujeres. (Connell R. , 2003, pág. 12).

La masculinidad hegemónica actúa como un fenómeno interno y externo de dominación para mujeres y hombres, aun así, no debemos creer que cualquier tipo de construcción de masculinidad es hegemónico, no se trata de generar absolutos.

Dos formas y funciones de la masculinidad hegemónica. La primera sería una hegemonía externa, que daría cuenta de la institucionalización de la dominación masculina sobre las mujeres. Paralelo a ésta, podríamos encontrar una segunda hegemonía masculina, denominada como una “hegemonía interna” que referiría a una especie de ascendencia social de un grupo de hombres sobre todos los otros hombres (Demetriou, 2001). La existencia de tal grupo nos permite entender que, en contraposición a un grupo dominante, siempre existen grupos subordinados y

marginados, por lo tanto, en la diversidad de masculinidades no todas son hegemónicas. (Grollmus, 2012, pág. 46).

En estos modelos de masculinidad se dan diferentes tipos de relación, muchas veces a causa de los factores anteriormente expuestos, esto quiere decir que unos dominan a otros o de alguna manera se segregan o se reconocen a unos más que otros, se excluye y se incluyen masculinidades específicas.

No debe ser suficiente con reconocer que la masculinidad es diversa, sino que también debemos reconocer las relaciones entre las diferentes formas de masculinidad: relaciones de alianza, dominio y subordinación. Estas relaciones se construyen a través de prácticas que excluyen e incluyen, que intimidan, explotan, etc. Así que existe una política de género en la masculinidad. (Connell R., 2003, pág. 67).

Desde el origen del graffiti, es evidente la mayor cantidad de hombres en relación a las mujeres que hacían y hacen graffiti. Así como el dominio de esta escena por los hombres, en donde muy pocas tienen el reconocimiento de ser llamadas escritoras de graffiti.

Por ahí hay unas hegemonías muy claras en las que la mayoría de quienes tienen ese poder pues son hombres, entonces también es un poco sumándole a las luchas que ya tiene el graffiti, pues el graffiti hecho por mujeres tiene unas cuestiones interesantes ahí para pillar. (Onírca, comunicación personal 2024).

Siento que últimamente como que se han salido más chicas y lo mismo que decía al comienzo, como que también se han generado más colectivos de las mismas chicas en el graffiti. Que de pronto no se visualizan más porque de pronto los hombres llevan un recorrido más amplio parece no como personas, sino como géneros. (Anie, comunicación personal 2024)

Una de las cosas que más percibo en la escena, y en general entre el público que trata de leer el graffiti, es que la gente piensa que los graffitis casi siempre son hechos por hombres, y me incluyo en algún momento entre estas personas, que creían que los mejores exponentes de esta cultura o los mejores trabajos -refiriéndonos a “calidad”- y uso del gran formato, son realizados por hombres.

A veces es hasta chimba como ver como chinas se están comenzando a pegarse spots ásperos. Pero sí, lamentablemente uno cae mucho en ese error porque siempre se ha pensado que a veces más el graffiti vandal es mucho de hombres o antiguamente se

pensaba así. Entonces como que uno ve algo áspero, algo como, lo primero que uno piensa es que es de un hombre. (Anie, comunicación personal 2024).

“(…) en algún momento pensé un poco como por el color, que hay graffitis que se manejan mucho pastel, mucha tal, entonces en un momento yo asumía y asociaba que los colores suaves y pasteles iban a ser como trabajados por chicas, sin embargo, yo nunca he trabajado esos colores y tengo muchos amigos que trabajan con pasteles, entonces luego como que fue desconfigurar también la idea del color al género” (Onírica, comunicación personal 2024).

Es curioso ver cómo estos posicionamientos acerca del lugar de hombres y mujeres en el campo del graffiti anidan por igual entre hombres y mujeres dedicadas a esta práctica, cómo los prejuicios de género son compartidos. Un aporte desde mi mirada masculina en deconstrucción, que, aunque en procesos de deconstrucción sigue preguntándose por prácticas y también reproduciendo otras, se da un constante cuestionamiento y un ir y venir al verme a mí mismo.

“Ya cuando se vuelven murales con cierto tipo de discursos yo diría que ahí sí ya uno puede saber si lo hizo un hombre o una mujer” (Gnomo, comunicación personal 2024).

Las connotaciones de riesgo y peligro que implican el graffiti, hacen que se caracterice y referencia más con una práctica masculina. En una sociedad en la que las mujeres son educadas en su mayoría en actividades serviles, dóciles y del hogar, las que hacen parte de esta práctica, son excluidas o minimizadas. Aun así, ellas son las que fracturan estas bases patriarcales en el graffiti.

Como se puede observar, el graffiti como práctica cultural se define por ser clandestino, una forma de protesta, e implicar una acción pública, anónima, arriesgada e ilegal, características que, al ser asociadas con el género masculino, naturalizan por un lado la participación de los hombres, y por el otro, la exclusión e invisibilizarían de las mujeres. (Herse, 2012, pág. 134).

Sí perro hay más hombres que mujeres en la escena pues por la misma vuelta de que a raíz del tiempo como que las mujeres siempre han sido relegadas a otro tipo de digámoslo así, como de crianza, de trabajo, de ideología. Actualmente yo veo un poco más equilibrada la balanza (Gnomo, comunicación personal 2024).

El género fue un tema que se tocó bastante a partir del primer trayecto que tomó la investigación, cuando se señalaron cuestiones relacionadas con la minimización e invalidación

como sujetos de las mujeres. Y también como ellas hoy en día están muy presentes en el campo, en la escena, creando sus propios colectivos de mujeres que hacen graffiti, y de alguna manera protegiéndose entre sí de todas las posibles consecuencias que acarrea ser mujer en esta práctica, como ser acosada, abusada o violentada. Además del creciente número de mujeres, que no solo se han vuelto partícipes de la práctica del graffiti, sino que han desafiado algunas de sus lógicas impuestas, creando colectivos exclusivamente desde y para las mujeres y rompiendo estas imposiciones dentro del graffiti.

Siempre hay comentarios como a minimizarlo a uno, a corregirlo, que eso siempre pasa demasiado. Uno hace algo y no, no pueden hacerlo desde ese proceso de cada quien, ¿no? Pero últimamente como que he entrado más con chicas a pintar porque a veces son las que congenian más y como que fluyen más los círculos. (Anie, comunicación personal 2024).

A partir de esto colectivos de mujeres que hacen graffiti, legal o ilegal, se han creado muros bastante relevantes los cuales reivindican y muestran las luchas de las mujeres, no solo en la “escena”, sin en la sociedad en general.

No obstante, en el graffiti se presenta un constante paternalismos hacia las mujeres, una tendencia a siempre “instruirlas” o corregirlas, por el hecho de ser mujeres. Entre tanto, las mujeres grafiteras cada vez toman por su cuenta la actuación en el campo y van conquistando espacios propios.

“Yo siento que las dinámicas patriarcales se han disminuido en la escena del graffiti, pero también es como, pues como también porque las mujeres han abierto su espacio siento yo como para pararse desde sus lugares” (Zanahoria, comunicación personal 2024).

(...) “últimamente pinto más con chicas” (Anie, comunicación personal 2024).

También se les da otros lugares como lo menciona Luisa Herse (2012), tales como “novia del grafitero”, “su accesorio” o es vista simplemente como una aprendiz eterna que puede avanzar solo hasta cierta parte de esta pirámide social, no se reconoce como tal como individuo con un lugar en la calle o en la escena.

Como podemos interpretar, aparecen dos representaciones de género femenino que están insertas en la práctica del graffiti: a) La novia del grafitero: quien puede tener un tag y eventualmente hacer graffiti, pero su principal interés es estar con su novio, pintar

es secundario o de poco interés para ella. b) La eterna aprendiz: quien tiene que ser dirigida por alguien capaz –su novio o cualquier otro escritor, incluso uno tan novato como ella– y cuya producción no representa valor para el crew, ya que es ‘evidente’ que no va a destacar. (Herse, 2012, pág. 139).

Y aunque el número de mujeres ha crecido considerablemente con el tiempo, el campo sigue siendo dominado por los hombres, y sigue habiendo violencias y discriminaciones o tratos diferenciados hacia la mujer. “el mundo es machista, el mundo es patriarcal y las escenas” (Ákrata, comunicación personal 2024). Y los mismos grafiteros hombres reconocen que persiste un ejercicio machista entre ellos y hacia ellas:

Como de pillar estas formas como de medirse el pene simbólico a través de la escritura del graffiti que están muy bancadas a las formas heteronormativas con las que se ha desarrollado el movimiento parece” (Rebelión, comunicación personal 2024).

En esta práctica cultural, los miembros masculinos son considerados competentes, es decir, con capacidad de ‘hacer bien’ el graffiti, y tienen la oportunidad de ser reconocidos según el desarrollo de su trabajo. En las mujeres, esto no está dado, pues no se les reconoce capacidad, ni presencia y, difícilmente, éxito. En cambio, observaciones sobre la conducta o apariencia sexual de las mujeres –su objetivación– generalmente se hacen presentes. Es decir, para los jóvenes, la práctica del graffiti puede representar hermandad, libertad e identidad; para ellas también, pero antes deben ganárselo. (Herse, 2012, pág. 138).

Es fundamental resistir a estos discursos e ideales hegemónicos que no solo se evidencia en el graffiti, sino en otros ámbitos sociales. El acto de ya reconocer todo esto que está pasando alrededor de estas hegemonías y no seguir normalizando estas cosas cuestionables, ya es un acto de revolución y aguante.

Es importante a partir del género cuestionar estos órdenes, estereotipos y lógicas preestablecidas que nos identifican y constituyen como hombres y mujeres. Roles y creencias impuestas que se naturalizan se siguen replicando y de alguna manera resistir frente a estos mecanismos e institución que buscan una homogenización. Y así lograr cambiar estos constructos.

En la tensión entre las masculinidades hegemónicas y las subordinadas y marginadas, el análisis de las resistencias permitiría por un lado identificar los lugares donde estas

masculinidades se traslapan, pero por otro lado distinguir las prácticas que las mantienen marginadas. Poner el foco de nuestra atención sobre aquellas prácticas que difieren de la masculinidad hegemónica es un intento de descubrir, en el sentido de quitar el velo, cómo es posible resistir a la dominación. Si la masculinidad hegemónica intenta difuminar sus límites con los de otras formas de masculinidad, poder narrarlas, comprenderlas, definirlas, ya es un acto de resistencia en sí mismo, en tanto se hacen visibles y nos muestran que sí existen formas distintas y diversas de hacer y performar el género. (Grollmus, 2012, pág. 61).

7.2.3 Papel y reivindicación de las mujeres en el graffiti

Como se ha podido evidenciar las mujeres han tenido que luchar más que los hombres para ganarse un espacio en todos los lugares, políticos, sociales económicos, culturales, artísticos, incluso en el graffiti, prácticamente en cada estructura y labor social.

La siguiente cita de Bourdieu, nos menciona de cómo el cuerpo de una mujer tiene una denominación social de valor similar al papel moneda, estos simbolismos de la mujer como un capital y objeto mercantil de truke, reafirma esas posiciones de dominación y poder de los hombres sobre las mujeres, de esa falta de reconocimiento humano y como otredad.

Se hace «del cuerpo femenino, al pie de la letra, un objetivo evaluable e intercambiable, que circula entre los hombres de igual manera que una moneda», el límite, desengañado o cínico, de la circulación lévi-straussiana que, facilitada sin duda por el desencanto (del que el erotismo es un aspecto) asociado a la generalización de los intercambios monetarios, saca a la luz la violencia en que se sustenta, en último término, la circulación legítima de las mujeres legítimas. La lectura estrictamente semiológica que, al concebir el intercambio de las mujeres como relación de comunicación, oculta la dimensión política de la transacción matrimonial, relación de fuerza simbólica que tiende a conservar o a aumentar la fuerza simbólica, y la interpretación puramente «economicista», marxista o no, que, confundiendo la lógica del modo de producción simbólico con la lógica del modo de producción propiamente económico, trata el intercambio de las mujeres como un intercambio de mercancías, tienen en común ignorar la ambigüedad esencial de la economía de los bienes simbólicos. Al estar orientada hacia la acumulación del capital simbólico (el honor), esa economía transforma diferentes materiales brutos, y en primer lugar la mujer, así como todos los objetos susceptibles de tener formas intercambiables, en dones (y no en productos), es

decir, en signos de comunicación que son de manera indisociable unos instrumentos de dominación. (Bourdieu, 1988, pág. 34)

Siento que la siguiente cita de Onírica, se relaciona con la anterior al reafirmar que las mujeres históricamente han sentido que su cuerpo es objeto simbólico de valor, el cual ha sido saqueado innumerables veces para demostrar el poder de los hombres, refleja y ejemplifica profundamente a lo que se tienen que enfrentar las mujeres al intentar ganarse este lugar. El concepto de que el cuerpo de una mujer sea un botín de guerra, una guerra que se libra en la calle y se refiere al graffiti, es muy potente simbólicamente, haciendo referencia al privilegio de los hombres para habitar la calle.

Sí, total, un montón, un montón, y es porque las mujeres tememos habitar la calle, tememos estar solas en espacios públicos, tememos estar solas en espacios callejeros nocturnos, culturalmente tampoco nos educan para trepar, para agarrarnos de una reja, para subirnos a un árbol, nos enseñaron a estar sentadas y quietas y eso me parece trascendental, porque cuando le propones a una mujer subirse a una reja o subirse a un piso o hacer vandal, le cuesta mucho en muchos casos, a menos que sea de una personalidad agresiva, entonces digamos que a la mayoría de mujeres les asocia el graffiti con miedo, con peligro, con que no van a estar seguras, entonces creo que muchas no lo practican por eso. Y lo mismo es lo que los lleva a los chicos a tener el privilegio de poderlo hacer un poco más tranquilamente, porque ellos no están pensando en qué les van a acosar si salen con un par de latas y se suben a una reja, de pronto el pensamiento es otro, más de seguridad, con la policía o con los vecinos tal, pero no con su cuerpo, no como que su cuerpo no es un botín de guerra en esa apuesta por la pintada, entonces siento que eso hace que un hombre le pueda apostar más tranquilamente a algo tan arriesgado que una mujer. (Onírica, comunicación personal 2024).

Acá podemos evidenciar a parte de este valor simbólico como objeto de truke, cosas como; la crianza, el cómo normalmente educan a los cuerpos de los niños en formas diferente a cómo se educan los de las niñas, para que tengan unas capacidades y rasgos específicos de su “género”. Podemos dar un vistazo a la autopercepción de las mujeres, y de cómo ellas entienden que las perciben socialmente, como seres sumisos y servilistas. Pero también su ubicación con respecto a la ciudad, su lugar en ella. El cómo ha desafiado estos ideales y estereotipos sobre cómo debe ser una mujer ante la sociedad, y el cuerpo de esa mujer, para poder trepar, escapar y poner en riesgo su vida tal como se pensaría que solo lo haría un hombre.

Por estas ideas sociales del cuerpo femenino, su papel, imagen y formas de poseerlo. Es claro cómo ha sido violentado durante las luchas, guerras y conflictos armados. Tomado como lo señala onírica como un “botín de guerra”.

Ahora bien, lo verdaderamente cierto es que, en los conflictos armados, los cuerpos, que son violados, torturados y denigrados, son un método de lucha, ya que vulnerándolos se ejerce poder sobre los mismos y sobre la población en general. Pero también se puede notar, en actos como las desapariciones forzadas, en la violencia sexual o en la tortura a la que son sometidas las mujeres, donde se ha pasado de apropiarse de los cuerpos a su destrucción. (Ortiz et al., 2021, pag 30)

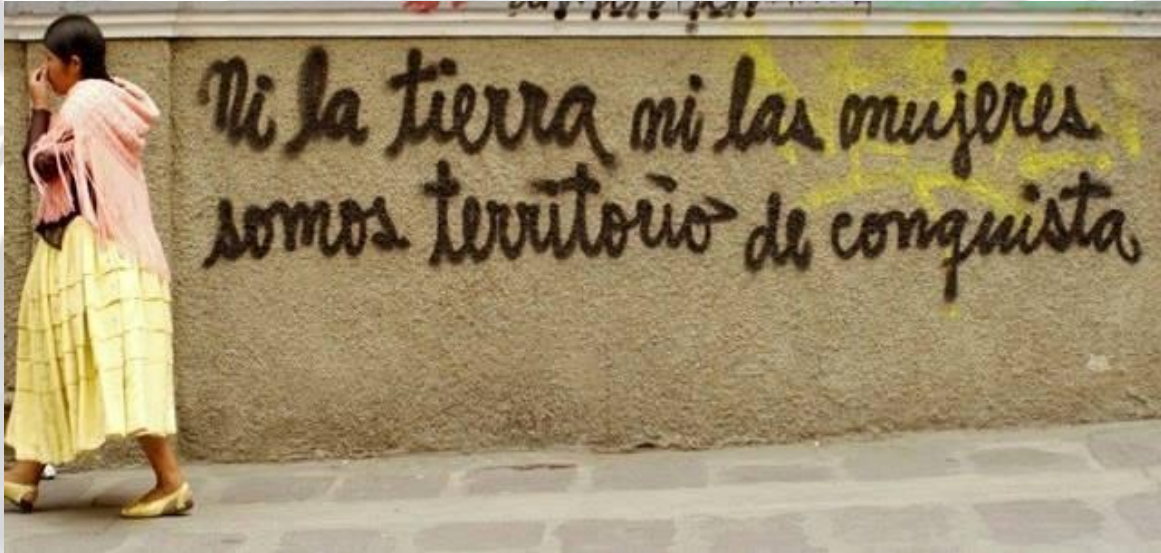
Estas violencias normalizadas en la sociedad sobre el cuerpo de la mujer también en parte es responsabilidad de estos modos de criar a las mujeres por una sociedad patriarcal y machista, que designa una clara asignación de roles, en donde se le da el derecho a este poder a los hombres sobre las mujeres. Al mismo tiempo que se asignan roles pretendidamente naturales a las mujeres.

Tal es el caso de las organizaciones de mujeres en donde a través del Auto 092, exponen de forma clara y legítima como existen varios factores de riesgo y vulnerabilidad que de manera particular afectan de forma exponencial la vida y el ejercicio de los derechos de las mujeres, permitiendo que las mujeres sean víctimas de múltiples y particulares formas de violencia, que se enmascaran a través de designaciones de roles que las subyugan a labores domésticas, de servicio, de cuidado, de reproducción, de represión, manifestadas en usos abusivos de sus cuerpos, tiempo, necesidades y ejercicio pleno y autónomo de su libertad en todas las esferas. (Víctimas, Unidad para la atención y reparación integral a las, 2014, pag 2)

También se hace clara alusión a que la calle y la ciudad son un campo de guerra, y esta idea de que en las guerras las mujeres son otra riqueza más, reclamada a la fuerza, violentadas y exhibidas como trofeos de batallas, en estas guerras las mujeres no son concebidas como individuos ni soldados, sino como capital sexual y simbólico.

Existen varios factores de riesgo y vulnerabilidad que de manera particular afectan de forma exponencial la vida y el ejercicio de los derechos de las mujeres, dentro de estos se encuentran las áreas de influencia de Grupos Armados Organizados al Margen de la Ley (de aquí en adelante GAOML), donde las mujeres están sujetas a amenazas, señalamientos, detenciones, secuestros, raptos, agresiones, discriminaciones y a todo

tipo de hechos violentos por causa de su participación social, política, ubicación geográfica o por el hecho de reclamar y defender sus derechos, pero en la mayoría de las ocasiones, por el sólo hecho de ser mujer. (Víctimas, Unidad para la atención y reparación integral a las, 2014, pag 3)



Recuperado de anarchaserver.org 2018

Digamos que igual los hombres también como que están expuestos a muchas cosas, pero las mujeres están expuestas a más cosas o cosas más densas al hacer como este tipo de acciones por eso yo creería como que es más fácil y también por esas cosas creo que hay más hombres en la escena” (Zanahoria, comunicación personal 2024)

Esta facilidad de poderse desplazar de manera más seguros por la calle que los hombres tiene también relación con esta masculinidad hostil, violenta o tóxica, que dictamina que los hombres deben ser rudos, agresivos e instintivos por naturaleza. Si un hombre proyecta estos rasgos o comportamientos va hacer una persona menos perfilada a ser violentada en la calle. Sin embargo, esto no se da en todos los casos. Como lo dice Zanahoria hasta las calles son inseguras para los hombres también, aun así, tienen menos posibilidades de que les pase esto que a las mujeres, y en muchos casos puede ser por esos rasgos y actitudes que en el caso de las mujeres las hacen ver más vulnerables.

Como vemos estos rasgos de masculinidades violentas y hostiles son reforzados y reafirmados desde que son pequeños y en diferentes actividades que enriquecen esa masculinidad viril y

fuete, por el uso de fuerza o agilidad corporal, actividades que socialmente dividen al hombre y a las mujeres por formarse en diferentes disciplinas o deportes.

Esta idea alimenta estas concepciones de control sobre los cuerpos débiles, de un dominio que se basa en un reconocimiento por grupos sociales por ver quién es más masculino, o quien tiene más poder sobre este capital simbólico.

Fanfarrones, responsables de numerosos accidentes-, encuentran su principio, paradójicamente, en el miedo a perder la estima o la admiración del grupo, de «perder la cara» delante de los «colegas», y de verse relegado a la categoría típicamente femenina de los «débiles», los «alfeñiques», las «mujercitas», los «mariquitas», etc. La llamada «valentía» se basa por tanto en muchas ocasiones en una especie de cobardía. Para convencerse de ello, basta con recordar todas las situaciones en las que, para obtener actos tales como matar, torturar o violar, la voluntad de dominación, de explotación o de opresión se ha apoyado en el temor «viril» de excluirse del mundo de los «hombres» fuertes, de los llamados a veces «duros» porque son duros respecto a su propio sufrimiento y sobre todo respecto al sufrimiento de los demás -asesinos, torturadores y jefecillos de todas las dictaduras y de todas las instituciones totalitarias, incluso las más corrientes, como las cárceles, los cuarteles o los internados-, pero también los nuevos patronos combativos que exalta la hagiografía neoliberal y que, a menudo sometidos, también ellos, a unas pruebas de valor corporal, manifiestan su dominio arrojando al paro a sus empleados sobrantes. Como vemos, la virilidad es un concepto eminentemente relacional construido ante y para los restantes hombres y contra la feminidad, en una especie de miedo de lo femenino, y en primer lugar en sí mismo (Bourdieu, 1988, pág. 41)

La hostilidad está mediada por la forma en la que habitualmente los hombres podemos habitar la calle. Así mismo, las pugnas dentro del graffiti responden a la mismo a unas cosas que en muchos aspectos yo no me banco y terminan siendo como una competencia de egos una gonorrea por ver quién es más grande quién es más peligroso, quién se ve más malo tirándose raye entre gente que ni siquiera se conoce parece (Rebelión, comunicación personal 2024).

Se habla de este privilegio del hombre para poder habitar la calle en la noche, lo cual tiene que ver con el peligro, la hostilidad y otras aptitudes que se deben tener en cuenta a la hora de pintar

graffiti vandal, aptitudes o atributos que son más fáciles de adoptar y desarrollar por razones sociales para los hombres, también como hemos dicho para una mujer es mucho más peligroso hacer parte de estos ámbitos por las constantes violencias sexuales y segregadoras en su contra.

Porque la escena del graffiti es una escena profundamente machista porque está vinculada a las formas en las que tenemos los hombres y el privilegio que tenemos para poder habitar la calle. Es el graffiti que se piensa más desde el vandal parece pues sin duda alguna si la calle no es segura para uno parece. Pues como será la madrugada para una nena que está saliendo a hacer cosas ilegales parece a romper con la propiedad privada (Rebelión, comunicación personal 2024).

“no siempre, pero también tiene un lugar mucho desde el privilegio si es del privilegio o los privilegios con los que cuentan las personas también a eso se debe el crecimiento dentro de la escena” (Zanahoria, comunicación personal 2024)

Pues también es como que los hombres y el graffiti también es muy machista, entonces también es como que juzgan muchos esos otros lugares de las mujeres y lo que hacen y cómo lo hacen entonces yo siento que en cierta medida desde esa lucha patriarcal y ese lugar de los egos del graffiti está muy bien decir que lo hizo una mujer también para denotar el lugar de relevancia de las luchas de las mujeres como hasta el momento de la humanidad. (Zanahoria, comunicación personal 2024)

“Como que las chicas también están formando como su campo para hacerse como que con el graffiti” (Anie, comunicación personal 2024)

Yo considero que si hay más hombres pintando que mujeres siento que sin duda alguna pues va al mismo lugar, pero siento que cada vez hay una presencia más activa de chicas interviniendo y también interviniendo como es de sus propios discursos. (Rebelión, comunicación personal 2024).

Esto último que nos menciona Anie sobre formar su propio campo respecto a las mujeres y el graffiti, nos permite preguntarnos hasta qué punto el trabajo de las chicas grafiteras en Bogotá está o podría estar dando lugar a la emergencia de otro campo del graffiti, propio, con otras reglas, que desafían las ya establecidas y estos ordenes de género alrededor de la práctica.

Es importante reconocer estas luchas de las mujeres para hacerse lugar en la escena, por crear sus propios círculos de graffiti de y para mujeres y de alguna manera empoderarse a partir de la pintura. Así como reconocer cómo están logrando construir círculos en los que las mujeres

puedan pintar seguras, y desprenderse en los hechos de estas ideas de ser la eterna aprendiz o la novia del grafitero

Si volteamos la mirada hacia los orígenes del graffiti, la presencia de mujeres ha sido constante, aunque en menor número en relación a los hombres. Dicha participación ha sido documentada en libros como *Getting Up* (1982), etnografía que aporta un esbozo de la producción de las mujeres y sus hazañas, como el caso de la escritora Charmin, la primera mujer que escribió su pseudónimo en la Estatua de la Libertad cuando ningún hombre lo había hecho. En México, *Desbordamientos de una periferia femenina* (2008) es uno de los poquísimos documentos que buscan visibilizar la participación de las mujeres en el grafiti y sus vicisitudes. (Herse, 2012, pág. 135)

Esta última acción que hace referencia a una mujer pintando la torre Eiffel se asemeja bastante a una acción en Colombia. Nos referimos a la hazaña de SOUL, una escritora de graffiti de la ciudad de Bogotá, la cual es reconocida por hacer el graffiti más alto en Latinoamérica, a una altura de 67 pisos (216 metros), en la torre Bacatá ubicada en el centro de la ciudad.

Acá también podríamos señalar el accionar de grupos como el de “mujeres creando”, un colectivo anarco feminista creado en Bolivia en el año de 1990. Ellas lucharon por la recuperación del espacio público mediante manifestaciones como el graffiti, performance y producción literaria y audiovisual. Accionares que de alguna manera sacudieron la realidad de su país, así como mostraron el papel y posicionamiento de las mujeres, frente a los distintos modos de represión y control del Estado, un Estado patriarcal y hegemónico. Entre sus acciones se reconoce no solo la lucha por el espacio público, sino contra la violencia de género, el activismo social y defensa legal.



Recuperado de editoraelefante.com 2021

La visibilización de la mujer en la escena es fundamental para despatriarcalizar el graffiti. El poder contar con las representaciones en la pintura de la visión del mundo de las mujeres, sin duda es una transformación evidente del graffiti y sus pugnas. Es necesario un graffiti hecho por y para mujeres. Que puedan realizar sus propias representaciones y no solo las narraciones de los hombres.

Pero en todo caso no se trata solo de una visibilización sino, más consecuentemente, de una acción de reconocimiento del valor de la vida y de la acción de los otros, en este caso de las mujeres y grafiteras. Así como no lo señala Honneth (1997). El, desarrollo de una teoría en donde el “reconocimiento” es un concepto y una base ética esencial, en las relaciones con los otros. Este reconocimiento, es un valor de los demás hacia nosotros y un punto de partida para entendernos como sociedad. Este valor hacia los demás se da desde una ética y una autonomía. Si se pone en práctica esta ética y autonomía se da un valor y reconocimiento recíproco con el otro.

Esto también hace que, si una persona no es reconocida y valorada socialmente, se dé una exclusión, deslegitimación y desprecio que reconocen a este individuo como tal y como parte de esta sociedad, a esto se refiere el autor con la noción de desprecio o menosprecio, que sería la contrapartida del reconocimiento.

En el lenguaje esas alusiones metafóricas a los sufrimientos físicos y a la muerte expresan que las diferentes formas de menosprecio desempeñan para la integridad

psíquica del hombre el mismo papel negativo que las enfermedades en la reproducción de su cuerpo: por la experiencia de la desvalorización y de la humillación sociales, los seres humanos peligran en su identidad, lo mismo que en su vida física a causa de los sufrimientos y de las enfermedades. (Honneth, 1997, pág. 164).

Justo como los han sufrido las mujeres al no recibir un valor y reconocimiento éticos y recíprocos por parte de los hombres que conforman las logias del graffiti. Honneth también nos menciona las luchas por este valor y reconocimiento que han tenido grupos y movimientos sociales, entre ellos los grupos de mujeres feministas. Quienes han luchado por este reconocimiento y valor recíproco.

Yo querría presentar la tesis que esta función pueden cumplirla las reacciones negativas de sentimiento, tales como la vergüenza, la cólera, la enfermedad o el desprecio; a partir de ellas se coordinan los síntomas psíquicos por los que un sujeto consigue conocer que de manera injusta se le priva del reconocimiento social. El fundamento de esto ha de verse en la dependencia del hombre respecto de la experiencia de reconocimiento: para llegar a una autorrelación lograda, el hombre se encuentra destinado al reconocimiento intersubjetiva de sus capacidades y operaciones. Si en alguno de los escalones de su desarrollo tal forma de asentimiento social queda excluida, esto abre en su personalidad un hueco psíquico, en el que penetran las reacciones negativas de sentimiento tales como la vergüenza o la cólera. Por ello la experiencia de menosprecio siempre va acompañada de sensaciones aflitivas que pueden indicarle al singular que se le priva de ciertas formas de reconocimiento social. (Honneth, 1997, pág. 165).

Un tema que solo se mencionó por encima, fue el graffiti y como este puede ser un foco de empoderamiento de las disidencias.

Es como ese lugar patriarcal machista, bueno y también como sí, también digamos que me cuestiono mucho cómo las disidencias sexuales como se paran también desde todos los lugares de la sociedad y obviamente también está incluido el graffiti y también me parece que es algo que pueden, o sea se pueden como adoptar desde sus luchas y también ponerlo en la calle a modo de contestación y como también pues el graffiti abre o cierra espacios. Eso me parece demasiado conflictivo, porque es algo que pasa un montón como digamos hay grafiteros que hacen como sí, dan como charlas, no sé cómo se diga esa mierda y no incluyen a ninguna mujer ni disidencia de género dentro de los

espacios y eso me parece re conflictivo porque es como, siguen repitiéndose todas esas lógicas machistas y patriarcales” (Zanahoria, comunicación personal 2024)

No es muy común, visible o reconocida dentro del graffiti tradicional ilegal, la práctica por parte de disidencias. Aun así, se han visibilizado en estas llamadas pintas comunitarias que se han mencionado, las cuales se dan en el marco de los estallidos sociales, así como en movilizaciones por los ideales y derechos de estas disidencias. Este es sin duda un asunto, junto con el de la presencia de las mujeres, que merecería un estudio específico y detallado en nuevas investigaciones.

Siendo el campo del graffiti un espacio muy machista, el reconocimiento de la presencia de las disidencias puede ser algo muy tensionante u retador, pues si hay algo que cobra importancia es preguntarse por cómo son y cómo se construyen estas masculinidades dominantes en la escena del graffiti y de qué manera se ven afectadas o fracturadas por la presencia de disidencias.

7.3 Lógicas del graffiti – legalidad e ilegalidad

Cabe enmarcar que esta segunda categoría se relaciona directamente con las primeras dos y con sus subcategorías. Acá se habla de estas dos grandes vertientes por así decirlo del graffiti, la ilegal y la legal. Y cómo de esta también a la vez se identifican unas subcategorías, las cuales tienen relación con esta herencia neoyorquina y las costumbres y dogmas adquiridas y puestas en práctica acá. Cuestiones como el tapar, el riesgo, las habilidades, técnica, lo estéticamente válido y las relaciones que el graffiti legal y el ilegal tiene con las instituciones, el Estado y las empresas privadas, entre otras dinámicas.

El graffiti por naturaleza es agresivo y salvaje como se denomina por unos de sus estilos (wild style) “yo no soy un artista de graffiti, soy un bombardero de graffiti, son dos estilos de graffiti que intentan coexistir, pero eso no va a dar resultado. guerras sangrientas amigo guerras sangrientas” (Chalfant & Tony, Style Wars, [Da Hip-hop Place Latinoamérica],1983, <https://www.youtube.com/watch?v=E-tAAV3PwIY&t=3s>). Esto nos demuestra un poco la pugna entre el graffiti legal y el ilegal.

El graffiti, en su dimensión más salvaje, no busca permiso ni reconocimiento del público ajeno a la escena; se impone con velocidad, con riesgo, con adrenalina, como lo señala Onírca al describir la necesidad de agilidad y destreza para sortear la ilegalidad. Esta forma de escribir en la ciudad se convierte en un acto que no solo comunica, sino que también encarna una actitud

frente al poder y sus lógicas de control. Como señala también Rebelión, esa energía salvaje es precisamente lo que diferencia al graffiti de otras prácticas más "domesticadas" como el estencil. En este sentido, el graffiti se resiste a ser contenido, normalizado o estetizado desde lo institucional; su fuerza reside, precisamente, en esa naturaleza indómita que incomoda, interrumpe y desafía.

Empezar a subirnos a un techo, a una barda, empezar cómo decirlo, a tener problemas legales por el asunto y a comprender que la legalidad también conlleva una parte importante de la práctica. Y pues que también, no sé, una enseñanza importante, la agilidad, la destreza, pintar rápido, pensar rápido, mover las manos rápido. (Onírca, comunicación personal 2024)

Como que no me gustaba del stencil, que lo sentí muy domesticado mientras que el graffiti lo siento mucho más salvaje y mucho más incisivo desde el ejercicio de escribir y de pegarse” (Rebelión, comunicación personal, 2024).

Dentro de este graffiti ilegal se le da más relevancia a estas acciones que ponen en riesgo la vida, acciones que llevan al límite la realización de un graffiti: riesgo al caer de una altura, morir atropellado por un bus o un tren, ser víctimas de disparos, entre otras. Todo para dejar el nombre lo más alto y visible posible, esto hace parte de lo que determina quiénes son los más respetados, “audaces” o arriesgados.

Sin duda alguna hay como una lectura de agresividad, entonces entre más pegado estés tienes más validez, entre más audaz seas, entre más pongas en riesgo tu vida por pegarte una valla por estar más alto que el otro vale más que el que no ha ejercido tanto riesgo hacia su propia vida por pegar una firma. Yo siento que así se lee el graffiti de muchas formas, entonces es como que usted puede pintar muy chimba y tal, pero si no pinta mucho y si no está re pegada y si no tiene como la fama escrita en el cielo del vandalismo, pues simplemente sus lógicas con la gente que copia de esos códigos sociales tan pailas, pues va a estar en otra categoría. Entonces siento que prima la agresividad, la agresividad y lo incisivo. (Rebelión, comunicación personal ,2024).

Estas acciones, aunque dan una descarga de adrenalina y emoción, que después de pintar da una tranquilidad inmensa, también van ligadas al reconocimiento de los demás y ganarse, un lugar dentro de este círculo determinado del vandal: “la gente te mira y dice ¿escribes en los

trenes? ! O no eres un vándalo y todo eso, si seré un vándalo, pero, aun así, sé lo que hago. Mi pintura es para sorprender a la gente” Chalfant & Tony, Style Wars, [Da Hip-hop Place Latinoamérica],1983, <https://www.youtube.com/watch?v=E-tAAV3PwIY&t=3s>)

“El habitar la calle parece, porque siento que el callejear tanto, siento que cuando uno hace graffiti el graffiti lo lleva a lugares demasiado peligrosos que uno no visitaría sino es porque va a hacer graffiti, entonces siento que sin duda alguna es una apuesta descarnada por habitar la ciudad” (Rebelión, comunicación personal ,2024).

El graffiti, especialmente el vandal, encarna una práctica que va mucho más allá del acto de pintar una pared. Es una lucha por habitar la ciudad, como lo expresa Rebelión, una manera de reclamar un lugar en un entorno que constantemente expulsa, margina y niega la existencia de ciertos cuerpos, historias y expresiones. Quienes se dedican al graffiti ilegal, lo hacen sabiendo que la ciudad no fue pensada para ellos: desde los barrios periféricos que son territorios abandonados por el Estado, y los centros de las diferentes ciudades, los lugares más comerciales, que son lugares hiper-vigilados, diseñados arquitectónicamente para excluir. Así, el graffiti aparece como una forma de reinscribir su presencia en una ciudad que no lo quiere, en el graffiti se da una forma estratégica para reinventarla y resignificarla a través de la pintura, y del acto de pintar.

Una de las matrices del graffiti y sus ideales conocidos como vandal o vandalismo, que sigue esta corriente de tener problemas legales y arriesgar hasta la vida por el graffiti, pintar de noche, allanar propiedad privada y toda clase de problemas y aptitudes que con lleva esto. “cuando es la hora de ir bombardear ya saben hay que ir por la noche, tarde, de madrugada, hay que salir de casa a las doce para ir a bombardear para que no te cojan” Chalfant & Tony, Style Wars, [Da Hip-hop Place Latinoamérica],1983, <https://www.youtube.com/watch?v=E-tAAV3PwIY&t=3s>)

Tal como lo plantea Chalfant y Tony (1983), dentro de esta práctica hay una tensión entre el deseo de anonimato y el deseo de reconocimiento. “¿Escribes en los trenes?”, pregunta alguien, y esa pregunta encierra tanto el juicio como la admiración. En esa dualidad se juega parte del sentido del graffiti vandal: hay adrenalina, hay riesgo, pero también hay orgullo, comunidad y un profundo conocimiento y reconocimiento de lo que se hace.

Porque si realmente piensas en lo que haces, si realmente has cometido un crimen, un crimen de verdad, no tomarías una fotografía de ello porque no sería algo de lo que estarías orgulloso. Nosotros tomamos fotografías de todo lo que hacemos porque

estamos orgullosos de nuestro trabajo, entonces, ¿cómo podría algo de lo que se está orgulloso ser un crimen? Puede sonar paradójico, pero así es como yo lo veo. El graffiti hardcore puede ser un estilo de vida autodestructivo, pero para mí todos tenemos el derecho divino de destruirnos a nosotros mismos. ¡No yo destruirte a ti, pero sí a mí! ¡¡¡Bueno o malo tiene que ser reconocido!!! (ZAS-APC, P-Casas, 2015, pág. 21).

Desde esta mirada, el graffiti no solo desafía el orden visual de la ciudad, sino también su lógica de control y exclusión. Como lo señala Rebelión: “el graffiti lo lleva a uno a lugares demasiado peligrosos que uno no visitaría sino es porque va a hacer graffiti”. Es decir, se produce una expansión forzada del territorio: se recorren tejados, puentes, trenes, zonas industriales y muros olvidados, no por ocio, sino como una forma de habitar lo que normalmente está negado. Y este habitar no es neutro, es político. Cada trazo desafía la legalidad, pero también interpela el derecho a existir en el espacio público. De hecho, es justamente esta reinención estética de la ciudad la que les da un lugar a quienes el sistema ha dejado fuera. Aunque muchos no entiendan su lenguaje, la repetición de esas formas y nombres va haciendo que la ciudad se acostumbre, que reconozca esas marcas como parte de su propio paisaje y su lectura de la ciudad y en general del espacio público, que todos y todas habitamos.

Así, el graffiti vandal, lejos de ser solo un acto de rebeldía juvenil o destrucción, se revela como una práctica compleja, cargada de sentido, donde el riesgo, la técnica, la búsqueda de identidad y la necesidad de pertenecer se entrelazan. Es una forma de decir: aquí estoy, aunque me quieran borrar. Es una escritura que, a través del peligro, se abre paso en los muros para reclamar una ciudad que también les pertenece.

7.3.1 Validación estética

Esta subcategoría trata de estas reglas del arte que validan un tipo específico de conocimientos, producción y protagonistas en el arte, un conocimiento y privilegio para unos cuantos, esto entendiendo desde Bourdieu (1992) y sus reglas del arte, que ayudan a estructurar y configurar el campo de la literatura moderna, los cuales establecen sus criterios de validación y que, si las traemos a la presente investigación -con las salvedades del caso-, serían estas reglas que se dan en el graffiti, su técnica, estética, herramientas para realización, estilo, en el ámbito ilegal cosas como el riesgo o simplemente el reconocimiento, como ya se había mencionado: “El graffiti termina siendo una práctica en la que tiene espacio solo unos cuantos privilegiados, que son los que de alguna manera controlan la escena. “la característica de quien puede y quien no puede ser grafitero” (Anie, comunicación personal ,2024), “le enseñan a uno cómo leer la calle,

letras, letras, formas, técnicas” (Gnomo, comunicación personal ,2024). Parece de sabotaje al orden estético del mundo (Rebelión, comunicación personal ,2024).

Los dos tipos de graffiti necesitan de una calidad estética, en la legalidad por su tiempo de adquisición y herramientas, se da una calidad estética más compleja, por otro lado, en el ámbito ilegal, en donde se preocupan más por la cantidad de pintas, el riesgo y el vandal, estos son otros criterios de valoración y validación. Aunque también en este último se dan unas reglas estéticas que validan el orden jerárquico para tapar una pinta. “La dinámica de hacer una pieza mejor que la otra también debe tener como sus ciertas normas” (Gnomo, comunicación personal ,2024).

Ahorita salen gente de todo, no se puede generalizar que una persona como debe ser una persona que haga graffiti, yo considero que cualquier persona puede hacer graffiti, puede ser punko, puede ser la persona más reggaetonera del mundo, puede ser lo que sea, pero puede ser grafititero, grafitera” (Anie, comunicación personal ,2024).

Menos precio en esa escena, se pilla como que esto de que el tag está abajo del throw up y el throw up está abajo de una quick piece y la quick piece está debajo de... entonces cualquiera, porque Tim sale y tapa un montón de cosas que pues a la hora de tener que son registros de esa experiencia. (Ákrata, comunicación personal, 2024)

Acá Ákrata se refiere a estos regímenes jerárquicos que estipulan lo que se puede tapar, según su estilo se puede tapar por ejemplo: lo más básico en el graffiti que es el tag o firma, esta se puede tapar con algo más “ significativo y grande” que sería tal vez un bomba, esta a su vez puede ser tapada por una quick o un wild style y así es sucesivamente, un estilo siempre está considerado en un estándar como superior o más complejo que otro y por esto es como una clase de acuerdo social que en el mundo y las lógicas del graffiti permite tapar a otros. “el rey del estilo.... si mi estilo es más complejo de los que se ven por ahí, un estilo súper duro” Kase 1982 Chalfant & Tony, Style Wars, [Da Hip-hop Place Latinoamérica],1983, <https://www.youtube.com/watch?v=E-tAAV3PwLY&t=3s>)

A continuación, ejemplificaremos esta cuestión jerárquica- estética en cuanto a las pintas del graffiti, se mostrará partiendo del más básico, hasta el más complejo, pues es este mismo orden el que contempla la posibilidad de tapar en las dinámicas del graffiti, esto porque cada pieza tiene y lleva implícita más destreza técnica, estructura y creatividad que la anterior.



Imagen 35: Pinterest. Acmé fortune

Tag o firma, se puede decir que esta es la raíz de todas las estructuras del graffiti, ya que de acá se parte de las formas más sencillas para representar una letra, para ir modificándola y tergiversándola de tal manera que se vea exagerada o abstracta.



Imagen 36: Pinterest. skone

Las bombas, son letras que se caracterizan por sus formas circulares, su estructura es básica, al igual que el siguiente tipo de graffiti, se caracteriza por su rapidez a la hora de su realización.



Imagen 37: Pinterest. That_shaye_again

Este estilo como su nombre lo indica “quick piece”. Se identifica por sus trazos rápidos y por su elaborada estructura. Esto mezcla la rapidez de una pinta ilegal y la técnica o producción de una pinta legal, en la que uno puede tener más tiempo para detalles, correcciones y demás

formas de potenciar la obra. Este estilo precisamente lo que quiere es llevar esta destreza técnica de lo legal a lo ilegal, lo más rápido posible como una bomba, esto refleja un “nivel”.



Imagen 38: Pinterest. bleach fx

Este estilo o tipo de graffiti ya se asocia más con la práctica legal, ya que su ejecución implica una gran cantidad de detalles y técnicas que tomas bastante tiempo, y, bien, a diferencia de los otros estilos, lo figurativo de las letras se pierde muchos más, es casi inidentificable. Se denomina “wild style”, que significa estilo salvaje, uno de los tipos más complejos de graffiti. Se refiere a llevar las letras al límite de una manera impactante visualmente tanto en los colores como en la estructura enredada de las letras.



Imagen 39: Pinterest. Marcelinho cwb

Este último estilo también se asocia a la práctica legal, este lo que busca es crear una ilusión de realismo y de tercera dimensión, así se denomina graffiti 3-D. Al igual que los últimos estilos

cuenta con un desarrollo técnico preciso y de tiempo, así como esta cuestión de una difícil lectura para los espectadores.

Hay muchos más estilos de graffiti, pero estos se consideran los más relevantes en esta pirámide estética, que se justifica desde la obra más difícil o compleja, bonita o técnica y por ende este orden ese el que determina quienes pueden tapar qué cosa.

Bajo qué idea o concepto se tapa un graffiti, en la mayoría de los casos es porque se considera a la persona que se tapa un principiante o alguien con falta de estilo, o simplemente porque quien tapa se considera a sí mismo como una persona con más renombre y con el derecho de tapar por su reputación. Acá uno de los participantes se refiere a las habilidades técnicas y estética que se deben tener en cuenta para realizar graffiti: “para mí un graffiti debe tener como un ámbito estético, también como un ámbito técnico. Entonces siento que esas dinámicas siempre deben estar ahí”, (Gnomo comunicación personal, 2024).

Las dinámicas internas del graffiti también reflejan estructuras de poder y validación propias del campo artístico. Aunque se trata de una práctica contrahegemónica en su origen, dentro del graffiti mismo se reproducen jerarquías que determinan qué estilos son más válidos, más complejos o más "legítimos". El graffiti 3D, por ejemplo, es altamente valorado por su realismo y dificultad técnica, y se ubica junto a otros estilos dentro de una especie de pirámide estética que regula quién puede tapar a quién. Esta lógica, como lo menciona Gnomo, está atravesada por criterios tanto técnicos como estéticos, donde el estilo, la trayectoria y la reputación definen quién tiene la autoridad simbólica para imponerse sobre otros.

Esta situación nos invita a pensar, como propone Rancière (2011), en cómo se construyen las fronteras entre lo que se considera arte y lo que no, y cómo ciertos regímenes de visibilidad definen qué se valora, qué se descarta y quién tiene voz. En el graffiti, estas disputas no solo se dan entre el sistema y los márgenes, sino también dentro de los márgenes mismos, donde las luchas por el reconocimiento reconfiguran constantemente los límites de lo visible, lo decible y lo estéticamente válido.

La imbricación originaria de diversos regímenes del arte en el cine y la relación específica que se establece entre lo que es arte y lo que no lo es me han permitido cuestionar el esquema establecido de la modernidad artística. (Rancière, 2011, parr 21)

Todos estos modos de validación del arte y del graffiti, tienen relación con sus contextos histórico, y al sumergirnos o empezar a hacer parte de estos tipos de círculos de validación, entramos validando o reproduciendo un orden establecido de ideas, convicciones y prácticas.

Una nena quiere hacer algo que se vea muy dulce y muy tierno pues desde los egos estéticos que tiene el graffiti y que yo muchas veces he reproducido y que trato de cada vez reproducir menos me lo voy pa encima y me le voy pa encima porque siento que mi mensaje si es más puntiagudo. Si es una palabra que fue un delito político tiene más validez que la flor que está pintando la nena, aunque hay nenas que no pintan flores y eso también sería como una vaina demasiado generalizadora de mi parte pensar que todas las mujeres pintan las mismas formas de representación, pero siento que sí hay más manes que nenas” (Rebelión, comunicación personal ,2024).

La lucha interna entre lo que se considera “valioso” o “poderoso” frente a lo que muchos ven como “débil” o “decorativo”, Incluso queriendo romper con las normas, muchas veces terminamos repitiéndolas sin darnos cuenta, ya que hay reglas implícitas, formas de validación que muchas veces no cuestionamos. Pensamos también que unas formas valen más que otras, y cómo eso puede ser una forma sutil de exclusión.

Si la historia del arte o de la literatura, como la historia de la filosofía y, en otro sentido, la propia historia de las ciencias, puede adquirir la apariencia de una evolución estrictamente interna, al dar la impresión cada uno de estos sistemas de representaciones autónomas de desarrollarse según su dinámica propia, independiente de la acción de los artistas, los escritores, los filósofos o los científicos, es porque cada nuevo recién llegado tiene que contar con el orden establecido en el campo, con la regla de juego inmanente al juego, cuyos conocimiento y reconocimiento (illusio) están tácitamente impuestos a todos los que entran en el juego. (Bourdieu, 1992, pág. 400).

Estos dos participantes también hablan de lo estético, pero a partir de lo que tiene validez y lo que no dentro de la estética del graffiti, dentro de la cual solo cierto tipo de graffiti es meritorio de estar en circulación: “el graffiti genera unos sesgos estéticos frente a qué se valida y qué no se valida” (Rebelión, comunicación personal ,2024); “siento que el graffiti es muy... individualista, parece. Siento que como que... es grafitero si... Si alguien le autoriza de ser grafitero.” (Anie, comunicación personal ,2024).

Bourdieu plantea que en todo campo artístico existen reglas no escritas que determinan qué se valora y qué no. La validación estética no es neutra, sino que responde a estructuras ya

establecidas que imponen ciertos gustos, estilos y formas de expresión como “legítimos”. Así, quienes entran a este espacio deben adaptarse o resistir esas normas, sabiendo que el reconocimiento no depende solo de lo que se hace, sino de quién lo hace y cómo encaja en ese juego. Esta validación estética o meritoria de reconocimiento en el círculo de grafitero es un claro ejemplo de estas reglas estéticas y órdenes del arte y del artista que menciona Bourdieu:

Partiendo de que la obra de arte solo existe como objeto simbólico provisto de valor si es conocida y está reconocida, es decir si está socialmente instruida como obra de arte por unos espectadores dotados de disposición y de las competencias estéticas necesarias para conocerla y reconocerla como tal. (Bourdieu, 1992, pág. p 339).

Esta disputa acerca de qué se tapa y qué no, así como el silenciar a estas personas que hasta ahora están empezando y la denominación de “toy “, es algo que vimos presente en la investigación, así como yo de manera personal he visto en las calles pintando y he evidenciado los discursos que utilizan los grafiteros, reconozco esa relación entre estas competencias estéticas a las que se refiere Bourdieu (1992), las del artista y las del público entrenado para apreciar y valorar las obras.

Por esto la continua necesidad de dudar de las lógicas del graffiti, y el poder usar el mismo graffiti en contra de este graffiti hegemónico, aprobado y convencional, apelando a unos de las primeras razones por las que nació el graffiti, como respuesta a una imposición social: “cada revolución que triunfa se legitima a sí misma, pero legitima también la revolución como tal, aun en el caso de la revolución contra las formas estéticas que ella misma impuso” (Bourdieu, 1992, pág. 191).

Vale la pena destacar que hay una constante disputa por el espacio, el reconocimiento y la validación dentro del mismo campo. Más allá de ser una práctica libre y creativa, el graffiti también está atravesado por jerarquías, competencias y reglas no escritas que determinan qué se valora y quién tiene derecho a ocupar el muro. A partir de esta tensión, se abre una reflexión sobre cómo se construyen los criterios de legitimidad estética y cómo incluso en lo marginal operan formas de poder: “Y siento que entonces también estas lógicas de taparse, de yo te tapo y tú me tapas como de ver quién pinta más grande” (Rebelión, comunicación personal ,2024).



Imagen 40: Fotografía tomada por Daniel Suarez 2024

“digamos al principio era un poco heavy por la vuelta de que uno empieza siendo un toy. Entonces no era raro que a uno le taparan las piezas o que a uno le irrespetaran como el espacio” (Gnomo, comunicación personal ,2024).



Imagen 41: Fotografía tomada por Daniel Suarez 2024

Esta imagen ejemplifica esta idea de denominar “Toy” a una persona. En este caso el graffiti que está debajo de la firma que dice “Fuck toys”, es una pintada mía, la cual fue tachada porque yo a la vez repliqué este acto a cuestionar, que es el de tapar, basándome en este orden estético:

“a veces es un “toy” para otras personas por buscarse su lugar en la ciudad” (Anie, comunicación personal ,2024) Por tapar a alguien más, me taparon.

Muchas personas nos han abierto el camino, desde los Toys, hasta las leyendas. Algo se ha creado de la nada y está aún evolucionando, y en mi opinión tiene un largo camino que recorrer antes de que se agote. Es una larga carrera, y tú solo tienes que hacer tu tiempo: 10, 20, 30, 40, 50, 60 años creyendo y con pasión, y así tendrás lo tuyo. ¿Cómo se puede negar a alguien que le dedica toda su vida a algo? Ya sea la carpintería, el skateboarding, la música, correr o hacer graffiti, si vamos al caso. ¡Solo haz algo, cualquier cosa, pero cree en ello y hazlo por las razones correctas y eso no se te negará!! (ZAS-APC, P-Casas, 2015, pág. 22)

Pero lo que predomina no es ese espíritu de reconocimiento, de generosidad y camaradería sino todo lo contrario: “que hacen graffiti todo gira en torno a quién es mi liebre, a quién tapé quién me tapó, voy a taparlo porque soy mejor que él porque soy más grande Siento que toda esa violencia simbólica” (Rebelión, comunicación personal ,2024); “Y si alguien intenta explorar otras cosas, es un toy o... Porque igual la ciudad es pública, ¿no? Claro que usted puede pintar a donde se le dé la gana, pero si usted lo hace es un toy” (Anie, comunicación personal ,2024).

El hecho de no encajar con estas lógicas del graffiti, de hacer el graffiti de una manera no convencional o diferente en muchas ocasiones es igual a ser tildado de “toy”. Es un individuo el cual raya contra estos regímenes estéticos y adquisición de conocimiento que te permiten un lugar en la escena.

La revolución estética sólo puede realizarse estéticamente: no basta con constituir como bello lo que la estética oficial excluye, con rehabilitar los temas modernos, viles o mediocres; hay que afirmar el poder que pertenece al arte de constituirlo todo gracias a la virtud de la forma («escribir bien lo mediocre»), de transmutarlo todo en obra de arte gracias a la eficacia de la propia escritura. «Por ese motivo no hay temas bonitos ni feos y casi podría establecerse como axioma, planteado desde el punto de vista del Arte puro, que no hay tema de ningún tipo, pues el estilo por sí solo ya es una manera absoluta de ver las cosas.» (Bourdieu, 1992, pág. 165).

Resulta curioso que este tópico tan manido de la pureza en el arte también se presente en un ámbito tan socialmente impuro como es el graffiti: “para ver quién es el más purista del graffiti parece cuando puro no es nada parece” (Rebelión, comunicación personal ,2024).

Se pone sobre la mesa una contradicción presente en muchos espacios de expresión artística: la búsqueda de pureza en prácticas que, por naturaleza, nacen desde la impureza y la mezcla. En el graffiti, esta lógica se expresa en disputas por la autenticidad, por quién pinta “de verdad” y quién no, por qué estilos son legítimos y cuáles no. Sin embargo, como advierte Bourdieu (1992), la revolución estética no consiste simplemente en validar lo que la estética oficial ha excluido, sino en reconocer que no existen temas “bonitos” o “feos”, porque es la forma, el estilo, lo que otorga sentido y valor, de modo que el arte no puede definirse por una esencia pura o técnica, sino por su capacidad de apropiarse de lo cotidiano, de lo impuro, de lo no artístico, como defiende Rancière (2005). Así, el graffiti, al surgir del ruido de la calle, del conflicto, del deseo de presencia en una ciudad hostil, revela esa misma impureza fundacional que desafía las normas estéticas impuestas.

La confusión estética es la imposibilidad de definir un arte por una esencia, una técnica o un medio propio. Es lo mismo que entendía Bazin cuando hablaba de la impureza cinematográfica: la imposibilidad de oponer una esencia plástica del cine a una esencia verbal del teatro o de la novela (...) yo pienso que el cine revela un destino común a todas las artes (...) Al margen de los modos de visibilidad e inteligibilidad que lo constituyen como tal, el arte no existe. Todo arte es un préstamo ejecutado por un trabajo perceptivo y discursivo obtenido de diferentes tipos de entretenimientos, rituales o ceremonias. Esto significa que su aspecto no artístico es esencial a la identificación misma del arte (...) La fotografía y el cine han hecho más rápidamente el camino recorrido por las otras artes, el camino en el que éstas descubrieron que lo que califica a un arte como tal no es tratar de asuntos nobles sino relacionarse con lo cotidiano y con la impureza (Rancière, 2005, prr 2).



Imagen 42: Fotografía tomada por Daniel Suarez 2024

Lo que señala Rancière sobre la “confusión estética” y la “impureza” del arte permite entender cómo prácticas como el graffiti también están atravesadas por disputas en torno a qué técnicas son válidas o legítimas. En la imagen donde se lee “¿y el aerosol? 0% cap control”, se expone justamente esa tensión: se deslegitima un graffiti hecho con vinilo y brocha porque no cumple con los códigos técnicos tradicionalmente aceptados dentro del mundo del graffiti, como el uso del aerosol y el dominio de sus boquillas o caps. Sin embargo, como plantea Rancière, el arte no tiene una esencia fija, ni depende de un medio único; más bien, se construye desde el cruce entre lenguajes, contextos y apropiaciones. Pensar que solo se puede hacer “buen graffiti” con aerosol es reproducir una lógica purista que niega la potencia expresiva de otras formas de intervención. En esa medida, el graffiti hecho con vinilo no es “menos arte” o “menos graffiti”, sino una muestra de cómo el arte urbano también transita por esa impureza fundacional que permite desbordar los límites de lo establecido.

Pero estos purismos, que nos recuerdan posturas conservadoras que se muestran en múltiples ámbitos de la vida, implican también la manifestación de hegemonías y opresiones, de jerarquías muchas veces arbitrarias:

“Bueno... esa era una pared maravillosa, me gustaba. La gente así merece que le tachén todo lo que hacen para siempre...” Seen Chalfant & Tony, Style Wars, [Da Hip-hop Place Latinoamérica],1983, <https://www.youtube.com/watch?v=E-tAAV3PwIY&t=3s>

“Tratar de llamar la atención y vengarse, porque la gente tapa sus firmas, si la gente hace pintadas grandes y vez encima una firma vas a taparla, ¿quién piensa que la firma de cap merece estar en un tren ?, hee nadie” mare Chalfant & Tony, Style Wars, [Da Hip-hop Place Latinoamérica],1983, <https://www.youtube.com/watch?v=E-tAAV3PwIY&t=3s>)

Estas dos últimas citas del documental se refieren al mismo grafitero, “Cap”, alguien que fue reconocido en los inicios del graffiti por dañar y tachar las pintadas de muchos escritores, alegando que él se fijaba más en la cuestión de la cantidad que en la calidad, y que no le importaba el trabajo de los demás. Es así como Seen, Mare y otros criticaban su accionar. (en este caso se utiliza la palabra Cap como un tag que hace referencia a estas boquillas ya nombradas).

Estas tensiones entre Cap y otros escritores como Seen o Mare muestran que, incluso en un espacio que nació como forma de resistencia y libertad, como es el graffiti, también se reproducen formas de poder, hegemonías y disputas por el control simbólico del territorio. Me sorprende cómo dentro de este mismo campo se aplican reglas no escritas que, si bien parecen surgir de la calle, terminan funcionando como una especie de “canon” acerca de qué vale y qué no. Lo que se defiende como autenticidad muchas veces termina siendo una forma más de excluir otras maneras de hacer, otras voces, otros trazos.

Y aunque Cap fue duramente criticado, su insistencia en imponer la cantidad sobre la calidad también es un reflejo de una lógica de competencia y dominación que persiste. Estas disputas dejan claro que ninguna práctica está exenta de construir sus propias jerarquías, y que incluso en los márgenes se disputan hegemonías. En el campo del graffiti, no basta con luchar contra las reglas del sistema si en el interior se siguen reproduciendo exclusiones: de estilo, de técnica, de género, de trayectorias o legitimación. Reconocer esto no es debilitar la práctica, sino fortalecerla desde una mirada crítica, capaz de abrir espacio a la diversidad estética y política.

7.3.2 El ego, la institucionalidad y la rosca

Otro tema recurrente durante la investigación, son los vinculo de círculos de grafiteros influyentes que representa una rosca que legitima lo que es graffiti real y meritorio de un espacio en la calle. Y normalmente estas roscas son las que tienen alianzas con el Estado, por dinero y para legalizar cierto tipo de graffiti que “embellece” la ciudad, que normalmente son hechos por las mismas personas, “la rosca”, y que buscan que no se haga ningún tipo de graffiti ilegal sobre él, cerrando los diálogos callejeros que nos permite esta práctica urbana. El graffiti termina vendiéndose para fines privados o discursos estéticos que antes cuestionaban o intentaban destruir como se ha discutido a lo largo de esta investigación.

El ego en relación a la fama de ¿quién está más “pegado” ?, en ¿quién salió con quién?, ¿quién estuvo haciendo qué?, ¿quién se relaciona con quién? porque de pronto sales a pegar y te pegas con alguien que tiene una chapa muy pesada entonces ah qué chimba que me vean pintando con ese hay gente que a sí mismo no le gusta parcharse con pelados que están aprendiendo porque sienten que eso es muy poco grafitero de su parte que los vean pintando con personas que hasta ahora están aprendiendo. (Rebelión, comunicación personal ,2024).

“Siento que el ego sí está muy marcado, los grafiteros son muy egocentristas parce” (Anie, comunicación personal ,2024).

“por la misma vuelta de las mismas crews que siempre han estado ahí desde antes, que son un poquito más vieja escuela” (Gnomo, comunicación personal ,2024).

“hay personas que son dentro de la escena del graffiti que son muy dominantes también porque llevan pintando muchos años” (Zanahoria, comunicación personal ,2024).

La principal problemática acá no es que se financie el graffiti, o que se den espacios para estas intervenciones o que los artistas o grafiteros, dependiendo de cómo se perciban ellos mismos, tengas la oportunidad de vivir de los que les gusta y aman, que en este caso es pintar. Es algo reconocible e importante. Lo verdaderamente cuestionable, es que estos circuitos de circulación y financiación del graffiti, en primer lugar, imponen al igual que el graffiti vandal una sola forma de percibir, las formas de apropiación de la pintura en la calle. Debemos ser consintientes que la pintura a gran formato al igual que el graffiti en la mayoría de ocasiones son expresiones efímeras. Los muros se pintan y renuevan todos los días, por nuevos o los mismos escritores.

¿Por qué apoderares de un muro de manera indefinida, solo por mi alianza con el estado o por ser el más reconocido en la calle?, ¿porque homogenizar la ciudad de una sola forma, que haga ver la ciudad agradable a la visa del turista?

Por otro lado como se había planteado anteriormente, lo que realmente no se cuestiona no son estas iniciativas, o la empleabilidad de los grafiteros de una manera formal por parte del estado. Lo que principalmente se cuestiona es que estas mesas, estímulos y espacios son casi siempre monopolizados por las mismas personas, que ya tiene un poder en la escena, ya sea simbólico, por trayectoria, económico, etc. Esto no solo permite que nuevas personas no puedan acceder al campo del grafiti y a la libre intervención del espacio público, sino que se genere esta hegemonía interna de unos cuantos privilegiados, claramente esto se puede asociar al arte burgués.

Por otra parte El reconocimiento de muchos grafiteros ya sea por su constancia, influencia, adquisición monetaria, etc..... ha llevado a muchos de estos grafiteros a formar, ser jueces y verdugos de estas suertes de jerarquías en la escena por el reconocimiento de sus pares y de los que se vuelven parte de este movimiento cultural con unas jerarquías internas: “respeto y son intocables, y pues obviamente los que están cercanos a ellos pues suben más rápido” (Ákrata, comunicación personal ,2024); “Pues no sé, como esos lugares de poder que ya se les han dado a algunas personas porque tienen un renombre, me parece que eso ya es un poco hegemónico” (Oníríca, comunicación personal 2024).

De este modo, una práctica basada en la disputa por el reparto de lo sensible urbano, en una lucha por encontrar o por conquistar un lugar en la ciudad, en contra de la exclusión y del apropiamiento privado del espacio, se torna en otra práctica de exclusión, de apropiación y de reparto desigual:

Porque la ciudad ya está como si ya estuviera escrita para los de siempre y el graffiti también termina siendo para los de siempre, parece como muy... No sé cómo decirle eso. No sé si como que termina ofreciéndose para las mismas personas, las mismas personas del gremio del graffiti ofrecen la ciudad para los mismos de siempre y no permite como que vengan otras cosas y como que se exploten otras cosas” (Anie, comunicación personal ,2024).

Hay una sensación de que la ciudad —y los muros— ya están “escritos” para los de siempre, para aquellos que ya tienen un nombre, un lugar ganado, y que en muchos casos terminan cerrando la puerta a nuevas voces y estéticas. Bourdieu (1992) lo explica claramente: dentro

de cualquier campo artístico, se establecen jerarquías que favorecen a quienes ya están consagrados, ya sea por el reconocimiento del público o por el de sus pares. Así, incluso en un espacio aparentemente abierto como el graffiti, se reproducen formas de exclusión simbólica que refuerzan la idea de que solo ciertos cuerpos, estilos o trayectorias merecen visibilidad. Esta reflexión invita a pensar si el graffiti, sin quererlo, ha comenzado a imitar las mismas lógicas de legitimación que históricamente ha buscado romper.

La primacía corresponde a los artistas (etc.) conocidos y reconocidos por el «gran público». El principio de jerarquización interna, es decir el grado de consagración específica, favorece a los artistas (etc.) que son conocidos y reconocidos por sus pares y sólo por ellos (por lo menos en la fase inicial de su empresa) (Bourdieu, 1992, pág. 323).



Imagen 43: Fotografía tomada por Daniel Suarez 2024

Algo que también se pudo evidenciar es un tipo controversia y poca aceptación con el título de grafiteros o grafiteras, ya que sentían que era un término que conllevaba muchas cosas con las que no estaban de acuerdo. Este tipo de títulos hacen a este ego de artista y de cómo es reconocido ante sus pares.

A veces yo tengo como conflictos en decir que soy grafitera o en el graffiti, como ponerse de que soy grafitera, eso porque siento que en el grafiti hay mucho ego y hay mucho, es que no sé si decirlo, así como muy lamezuelas (Anie, comunicación personal ,2024).

“porque también como denotar que alguien ya se desarrolló como grafitero es muy cuestionable, ¿tú cómo puedes decir que alguien ya se desarrolló como grafitero?” (Zanahoria, comunicación personal ,2024

Pues en principio, no sé, me hace un poco de ruido eso de “grafitero”, pues porque sí me gusta el graffiti y la vuelta, pero también hay unas dinámicas como que no me convencen, entonces pues, empecé como rayando en la calle, (Ákrata, comunicación personal ,2024).

El ego del grafitero es algo que también está vinculado con sus inicios y la tradición neoyorquina, ya que lo que se pintaba era más que todo su chapa o tag. Siempre se pinta sobre uno. Acá es muy similar ya que la escena en su mayoría pinta su chapa o la de su crew, es en estallidos sociales u otras circunstancias que el graffiti deja esa idea egocéntrica de solo rayar su nombre: “porque uno también siempre tiene que rayar su chapa eso es como muy desde el ego y muy como desarticulado de trabajar con el otro” (Zanahoria, comunicación personal ,2024); “la característica de quien puede y quien no puede ser grafitero” (Anie, comunicación personal ,2024).

Estas roscas son las que manejan dineros públicos y contratos con el Estado, con los festivales locales los cuales son los que terminan delimitando la idea de quiénes y cuántos pueden pintar en la ciudad. Se supone que las principales localidades de Bogotá cuentan con una mesa local de graffiti, la cual se encarga de “legalizar” estos espacios que están en conflicto entre el graffiti legal y el ilegal, y que son un foco principal de visibilización por su ubicación. Estas mesas se mueven con estos proyectos con el estado como el MAB (museo abierto de Bogotá) una entidad de la alcaldía mayor de Bogotá que se encarga de tomar, financiar y elegir a los artistas que pintaran los diferentes lugares provistos en la ciudad. Entonces cada localidad tiene un grupo de individuos que son los que manejan estos acuerdos económicos a cambio de docilizar el potencial del graffiti.

Qué aburrido se vuelve esto con las caras destapadas, mostrando las cartas, sentados y ordenados en una “mesa de graffiti”, hablando de “emprendimiento empresarial” (?), “formación de formadores” (?), “escuelas de formación” (?), “normas de seguridad para la práctica del graffiti” (?), tratando de domesticar animales que por naturaleza son callejeros. (ZAS-APC, P-Casas, 2015, pág. 52).

Los muros tomados de una manera legal por estas mesas locales y roscas son de nuevo tapadas por el graffiti ilegal, que de alguna manera, reclama esa esencia de la pintura de forma clandestina, que de alguna manera sostiene que no pedir permiso ni tener que hacer algo “bonito” sigue siendo la esencia del graffiti, así se evidencia la colisión entre dos tendencias que parecen casi dos regímenes estéticos diferentes.

Monopolizar muros, como el monopolio de los festivales, no me gusta, de la gente que se gana convocatorios y por eso se pasa encima todo el trabajo de las demás gentes y todo eso que siento que está enmarcado en eso, en decir pues nada, yo estoy haciendo una producción y la producción está como en el pedestal pues de esa lógica grafitera neoyorquina. (Ákrata, comunicación personal ,2024).

En muchos casos no lo es y terminan siendo los que están en las roscas, los que tienen contactos. Gente que se sembró en un lugar de poder y de ahí no se bajan, no sueltan los festivales, no sueltan los presupuestos. Siempre son los mismos parches, se vuelve lo mismo que han criticado, un sistema corrupto. Prácticas de capitalizar, pasar por encima de los demás, tener más poder (Onírica, comunicación personal ,2024).

“Entonces yo voy a hacer una pieza, pero entonces como somos hartos y tenemos patrocinios y tenemos plata, entonces vamos a tapar a los que ya tienen ese muro hace años, una cuestión como más de irrespeto” (Gnomo, comunicación personal ,2024).

“Como que yo lo apruebo a usted, si usted tiene una experiencia, siempre es amigo de alguien más, si me hago entender. ¿Cómo que a veces surge mucho de eso y a veces es como que la ciudad a veces ya está estipulada por los que pintan? (Anie, comunicación personal ,2024).

Estas jerarquías y ordenes que indican que tipo de graffiti o grafitero/grafitera se legitima o reconoce como superior antes otros escritores, así como estos cánones estéticos están arraigados no solo en el entorno del graffiti, sino en general en la historia del arte y en diferentes campos sociales, desde hace mucho, como lo muestra Bourdieu, los campos artísticos de se han organizado por estas estructuras de validación y renombre.

Se produce a partir de entonces una autentica subordinación estructural, que se impone de forma desigual a los diferentes autores, según su posición en el campo, y que se instituye a través de dos mediaciones principales. Por un lado el mercado, cuyas sanciones o imposiciones se ejercen sobre las empresas literarias o bien directamente, a través de las cifras de venta, el número de entradas etc., o bien indirectamente, a través de nuevos puntos de trabajo que ofrecen el periodismo, la edición, las ilustración y todas las formas de literatura industrial, por otro lado los vínculos duraderos, basados en afinidades de estilo de vida y de sistema de valores, que particularmente por mediaciones de salones, unen a una parte al menos de los escritores determinados sectores de la alta sociedad” las reglas del arte (Bourdieu, 1995, pág. 82).

Acá Bourdieu señala estas jerarquías determinadas por cierta posición o prestigio en el campo artístico, algo muy semejante podemos evidenciar en el graffiti en torno a las llamadas roscas, también nos habla de cómo estas jerarquías en parte se definen por los vínculos que se tengan con los más altos mandos del campo, algo muy parecido a lo que han señalado algunos participantes de las entrevistas.

“Gente rosquera que no quiere soltar las paredes porque cree que son suyas, son como una hegemonía de que esa pared no se puede tocar porque es de no sé quién y no sé quien” (Onírica, comunicación personal ,2024).

“el graffiti también replica un montón las dinámicas sociales establecidas, es como es un sistema dentro del sistema que es igual al sistema. Como replicar esas conductas que tiene el sistema dentro de otro sistema y pues pa' que monda uno va... perdón, pa' que monda uno va desobedecer el sistema si va a replicar otro sistema, igual re paila” (Zanahoria, comunicación personal ,2024).

Entonces esa visión tan putamente dogmática de ser el más puro y ser el más clásico y todas estas mierdas eso me lo repela, yo contra eso parece mal re mal siento que por eso mismo hay todas unas lógicas que están volcadas al culto de lo básico de lo clásico que hacen que se pervierta parece como formas de ser diferentes, entonces si el graffiti se vuelve intransigente y se vuelve demasiado cerrado en que simplemente entre más clásico es más legítimo y eso parece todo mal. También hay una especie de neocolonialismo que viene al culto de los pirobos que son de Europa entonces simplemente porque es un europeo y como los europeos si tienen luca para venir a hacer vandalismo como se les dé la gana y pueden sobornar policías y nadie los toca y pueden comprar pintura en latas para rellenar con lata lo que quieran, entonces se vuelve como un culto de ah, pinté con los “One Up” ah, pinté con tal parche con tal parche, vino tal parche y de nuevo se vuelve una validez de la firma en la chapa por encima de lo que puede ser en esencia una persona y todo se está construyendo mediante la fama, y eso me parece re paila. Siento que lo que está pasando con el MAB es un ejemplo tremendo de la forma en la que la institucionalidad está captando el graffiti porque se dio cuenta que era algo de un potencial comunicativo el hijueputa, y pone a la gente a hacer decoraciones que simplemente con el tiempo van a gentrificar la ciudad y además de eso le echan pintura antigraffiti. Entonces están los grafiteros echándole pintura antigraffiti a sus grafitis para que se cierre totalmente cualquier conversación estética,

porque entonces se vuelve legítimo simplemente lo que está diciendo el Estado que es lo bello, lo otro que cualquier persona quiera pegar o pintar no es válido porque no está en el marco de la institucionalidad. Entonces por ese lado también re paila, y así mismo hay mucha gente que se siente más con más validez dentro del ejercicio de pintar simplemente porque han elegido un camino de ser mascotas ...” (Rebelión, comunicación personal ,2024)

Nos damos cuenta entonces de que hay un proceso de captación de un ámbito que se sustraía al Estado y al mundillo burgués del arte. En lugar de esa resistencia lo que tenemos es todo un proceso de jerarquización que responde a poderes externos a la práctica misma del grafiti, algo muy semejante a lo descrito por Bourdieu:

Así las cosas, el campo literario unificado tiende a organizarse en función de dos principios de diferenciación independientes y jerarquizados: la oposición principal entre la producción pura, destinada a un mercado restringido a los productores, y la gran producción, orientada a la satisfacción de las expectativas del gran público, reproduce la ruptura fundadora con el orden económico. (Bourdieu, 1992, pág. 186).

Esta de la domesticación del graffiti también se ve presente en el documental *styles of wars*, cuando muchos de los grafiteros emergentes, empiezan a salir de las cocheras de trenes, para pintar lienzos y venderlos en galerías de arte: “cuando se vuelve algo ya más como de sentido económico, de sentido lucrativo, cuando pierde como esa esencia del graffiti como tal por pasión o por querer mostrar algo se vuelve, no sé” (Gnomo, comunicación personal ,2024).

Este carácter económico del graffiti también tiene una finalidad de embellecimiento de la ciudad para un público turístico y gentrificador, en donde no tienen lugar otras posibilidades de graffiti trasgresor, vandálico o de protesta. Se buscan más representaciones de lo bello de Colombia, su flora su fauna, su gente “alegre”, “nativa” y todo lo que evoque ese exotismo con el que muchos los turistas se quieren encontrar, todo ello niega todas las otras representaciones en el graffiti local.

A pesar de que se lo ha vinculado como símbolo de gentrificación (Meerbeke y Sletto 2019) dado el carácter ornamental que posee el arte urbano, el graffiti de protesta ha servido como medio de disputa del espacio, incluso al arte urbano mismo —piénsese en los murales y otras obras de arte urbano vandalizadas por el grafiti. No hay que confundir estas dos prácticas que, aunque tienen mucho en común no poseen la misma finalidad. A diferencia del arte urbano, el grafiti de protesta no busca ser legitimado, ni

pretende embellecer la ciudad. Si bien las prácticas predatorias del capital han utilizado estratégicamente el arte urbano en zonas gentrificadas, también el graffiti y el arte urbano mismo han unido a grupos de jóvenes en torno a la protesta contra esta práctica. (Jaimes, 2024, pág. 182).

Así el Estado y otros entes de regulación intenten de algún modo domar esta práctica, siempre habrá unas claras resistencias a vender los ideales del graffiti y homogenizarlo al mejor postor, siempre habrá bombas, tags y cualquier otra forma de expresión que se apodere del espacio público sin necesidad de licencia y permisos.

El graffiti todavía es ilegal y la administración de la ciudad está esperando que los artistas de graffiti pinten en ciertos lugares y de determinadas maneras. Sin embargo, los artistas son conscientes de que la completa regulación del graffiti nunca será posible. El graffiti no solo son murales bonitos en sitios turísticos, el graffiti son tags, throw ups, piezas, firmas y una infinidad de maneras en las que las calles son pintadas. Además, el graffiti es una de las pocas manifestaciones presentes en la ciudad que se basa en compartir globalmente un conocimiento particular... (ZAS-APC, P-Casas, 2015, pág. 165).

Esta serie de órdenes, que convierten al graffiti en algo movido por un fin económico o a modo de control social y estético, igualmente se seguirán viendo desafiados por la naturaleza del graffiti que sigue vigente en muchos escritores y escritoras. En esta nueva era de grafiteros a merced del Estado o del burgués: “No podemos dejar de lado “el poder de comunicación y de transgresión tan hijueputa que tiene la pintura” (Rebelión, comunicación personal ,2024).

(...) la invención de la estética pura es inseparable de la invención de un nuevo personaje social, el del gran artista profesional que aúna en una combinación tan frágil como improbable el sentido de la transgresión y de la libertad respecto a los conformismos y el rigor de una disciplina de vida y de trabajo extremadamente estricta, que supone el desahogo burgués y el celibato y que más bien caracteriza al sabio o al erudito. Las grandes revoluciones artísticas no proceden de los dominantes (temporalmente) que, aquí como en todas partes, nada tienen que objetar a un orden que los consagra, ni de los dominados a secas, cuyas condiciones de existencia y disposiciones condenan a menudo a un ejercicio rutinario de la literatura y que tanto pueden engrosar las filas de los heresiarcas como las de los guardianes del orden simbólico (Bourdieu, 1992, pág. 172).

En síntesis, a partir de lo planteado en este análisis evidenciamos estas tres categorías principales: las implicaciones y potenciales políticos y sociales del graffiti; la presencia clara de hegemonías en el graffiti, como el control masculino sobre las mujeres pero también su creciente resistencia y desafío a ese control; las relaciones entre lo que se considera graffiti ilegal y pintar de manera legal y la dinámica de poder asociada a las roscas que contribuyen al afán estatal y privado por dominar o domesticar al graffiti, lo que evidencia un conflicto creciente entre estas dos tendencias haciendo que por momentos se vean como dos regímenes estéticos antagónicos.

A modo de cierre y pudiendo definir de manera más pulidas las categorías de análisis y sus diferentes causas, componentes, abogamos, así como los sujetos que hicieron parte de esta investigación por un graffiti más libre, político, apegado a causas sociales y libre de opresiones; por una práctica libre del control de las roscas, del Estado y de los burgueses. Y aunque somos conscientes de que se trata de una dura lucha, de algo difícil de lograr, debemos nosotros mismos como actores principales del graffiti perseverar en su politización, ejercer la crítica y la reflexión en el interior del campo, a partir de nuestras experiencias, pues estas disputas implican nuestras posiciones vitales y van más allá de un debate puramente académico, nos jugamos nuestras vidas en ello.

8. Conclusiones:

Es importante iniciar estas conclusiones partiendo de los hallazgos claves encontrados durante el proceso investigativo. Como la relevante presencia de las prácticas dominantes en el quehacer y en la construcción de los grafiteros y grafiteras. Unas miradas hegemónicas que dictaminan estéticamente lo que se valida en los diferentes ámbitos del graffiti (legal e ilegal). Unos circuitos de legitimación que están constituidos por personas reconocidas en la escena.

Estas personas reconocidas y con una posición de poder dentro de la escena, son las mismas que tienen acuerdos con Estados o agentes privados para institucionalizar y comercializar el graffiti y así domesticar esta práctica, tratando así de desvirtuar lo que nació como una práctica disruptiva, contestataria y transgresora, no solo en las dinámicas que constituyen el habitar la calle, sino también una ruptura en el mundo del arte.

Estos regímenes jerárquicos no solo se dan frente a la posición privilegiada de los escritores reconocidos, sino por unas jerarquías estéticas que dictan qué se puede tapar y con qué se puede tapar, como se menciona en el análisis, se da un orden desde las formas más básicas de hacer graffiti, que sería el tag, hasta formas más complejas como el wild style o el 3D. Se generan diferencias claras en estos estilos, en donde el más complejo tiene ese derecho y validación estética y jerárquica de tapar a los

estilos más básicos. Acá también entra la idea de que quien no obedece, no conoce estos códigos, ya sea por su estilo o por su poca experiencia, es denominado peyorativamente como “Toy”.

Con lo anterior podemos hablar de la domesticación del graffiti y como este se vuelve algo productivo en estos modos de embellecer la ciudad para los turistas, o generar una estética aceptada del graffiti por la ciudadanía. Y los encargados de ejecutar estos proyectos son las mesas locales de graffiti de estos proyectos y grupos “autorizados” de graffiti, de alguna manera monopolizan la escena, los espacios y sus festivales y muros pintados de una manera ilegal, hagan lo mismo, pero con el Estado y sus proyectos. Es como darles más poder, y el problema es si alguien les tapa estos proyectos hechos con el respaldo de la alcaldía, porque si se hacen de una forma “legal”.

No sé, las roscas en las localidades, con las mesas de graffiti, con la mesa distrital, con la gente que tiene poder dentro de la escena, económico, porque pues no solamente digamos que es una escena artística, sino que mueve muchísimo dinero, entonces digamos que también por ahí hay unas hegemonías muy claras en las que la mayoría de quienes tienen ese poder pues (Onírca, comunicación personal 2024)

Estas prácticas de poder institucional que domestican al graffiti, se asemejan mucho - guardando las distancias por supuesto- al proceso de institucionalización del arte clásico, los procesos mediante los cuales se definía cómo y quienes podían ser artistas, que evidenciaban un control de la formación de estos individuos, de su mercado y significado social.

Pero a diferencia del arte tradicional, el graffiti surge como una necesidad de enunciarse desde lugares no centrales, no dominantes en la sociedad y por ello bajo la necesidad de romper los modos tradicionales de expresión, representación y modos de habitar y apropiar el espacio público. No obstante, la investigación muestra cómo el campo del graffiti, en su proceso de conformación, tiende a ser reducido y controlado, a dejar de ser algo contrahegemónico para convertirse en algo hegemónico y a subordinarse a las exigencias estéticas y legales y hasta a subordinarse a lo económico y mercantil.

Se debe ser conscientes de que el graffiti tiende cada vez más a funcionar como un sistema de control, ya sea por la escena misma, por actores privilegiados y opresores dentro de ella, por el Estado o por agentes privados. Se debe reconocer que el graffiti tiene un orden de valor estético y unos sesgos que ponen a un arte por encima del otro, y que tienden a subordinar a lo ilegal a lo legal. Y que todo esto convive con tendencias críticas de gran arraigo popular, que siguen encarnando posturas rebeldes y críticas ligadas a los procesos de lucha y transformación social.

Estos sistemas de control y de poder están directamente relacionado con el dominio masculino, que como en la mayoría de culturas y estructuras sociales está presente también en las prácticas e ideales del graffiti.

El poder evidenciar estas prácticas y discurso dominantes y hegemónicos, también nos permite ver cómo estas afectan la subjetividad y posicionamiento de los sujetos. Pero la investigación también evidencia cómo ciertos sujetos del campo van forjando su subjetividad en relación y en lucha con estas hegemonías dentro del graffiti.

Bourdieu nos señala esta carga ética en contraposición a lo estético, en donde se pone a “prueba” al artista para ver a qué le da más relevancia, si a estas reglas estéticas o algo más cercano a su realidad. Algo semejante podría referenciarse con respecto al graffiti, cuando muchas personas tapan murales hechos en momentos cruciales de estallidos sociales, Crews o escritores que defienden su muro por principios de ego, cuando estos colectivos los toman para reivindicar estas luchas y memorias. Entonces este ego artístico y estético- grafitero prima por encima de estas luchas sociales, simbólicas y de estas memorias de personas que ya no están en este mundo. En otras ocasiones pasa lo contrario, escritores o crews tiene la iniciativa de reivindicar todas estas luchas ya mencionadas, con muros de “ellos”, esto porque son conscientes de la dimensión de lo que pasa o se va encinar es más necesario y urgente socialmente que enunciar que solo tu nombre. Evidenciándose así una disputa constante de posiciones.

Esto es fundamental para mostrar ese proceso de domesticación del graffiti y esas semejanzas con los campos burgueses del arte. Así como también como lo menciona Rancière, muestra cómo se le da reconocimiento solo a un tipo de arte, que es puro para estos regímenes de legitimación y aprobación. Lo que se da de forma semejante en el graffiti, donde muchas veces solo se aceptan esos modos “clásicos y puros” de hacer graffiti, negando las otras formas o acciones de las personas. Sobreponiendo un tipo de graffiti específico por encima de otras formas no convencionales de pintar y apropiación del espacio.

Aunque la mayoría de los ideales del graffiti tiene una raíz neoyorquina, se debe también reconocer este graffiti que une a las crews y a los escritores, que muchas veces hasta son adversarios, para pintar por un fin en común, la mayoría de estos casos se dan en el contexto de estallidos sociales, para conmemorar luchas y memorias y para intervenir en la realidad social con miras a su transformación. Muchos de estos muros que son privilegios de las

jerarquías del graffiti son tomados en estas ocasiones para visibilizar estos mensajes y símbolos que van más allá de un individuo o un grupo de personas que pintan su nombre.

Algo que mencionamos en el marco teórico fue cómo se originó el graffiti en Colombia y Bogotá, en donde se hace alusión a que mucho antes de que llegara este graffiti de descendencia gringa, el graffiti en el país tenía unas cargas y connotaciones políticas, era usado por grupos al margen de la ley y eran utilizadas como marcas políticas y de organizaciones armadas: “pillar que acá el graffiti parece llegó con las guerrillas y el conflicto armado” (Rebelión, comunicación personal, 2024). Esto obedece al contexto sociopolítico en el que nos desarrollamos, de modo que, por más influencia gringa que tengamos en nuestros dogmas y prácticas, es imposible alejar este quehacer de las coyunturas que nos atañen y enunciarlas con el graffiti, cuestión que se dio antes que el conocido graffiti neoyorquino en Colombia. Es decir que, de alguna manera, esa vieja tradición estética y política nacional se ha mantenido vigente junto con las otras tendencias heredadas de la tradición neoyorquina.

También es importante reconocer que las subjetividades de los individuos entrevistados dan muestra de una fuerte tendencia crítica ante las imposiciones del graffiti, sus formas de pensar y hacer, así como ese círculo privilegiado de grafiteros que controlan la adquisición de conocimiento, espacios, fondos y demás focos de disputa del graffiti. Esto también se puede interpretar como estas posiciones contradictorias o rayes que tiene los sujetos con el graffiti y sus dinámicas, el reconocer que esa práctica tan importante para ellas por su poder social e individual también reproduce cosas que ellos critican y de las que no quieren hacer parte. No obstante, sus posiciones expresan la persistencia de tendencias más amplias y profundas que siguen disputando los sentidos, los valores y hasta el futuro del campo del graffiti en Bogotá.

También es preciso reconocer que una de las fuentes de su posicionamiento político, estético y ético, presente en sus respuestas tan contundentes, se explican por su formación o experiencias cercanas en la universidad, donde se dan evidentes actos que politizan esta práctica, así como colectivos de los que hacen parte o han colaborado con esta misma mirada crítica frente estas formas de arte o graffiti impuestos. Es decir que su formación política y crítica también se ha construido en diálogo con sectores de la academia, como es en nuestro caso en el marco de la licenciatura en Artes visuales.

El graffiti se debe desaprender y adoptar como una práctica mucho más libre, sin sesgos estético- visuales sobre cómo debe ser, ni por la aprobación de un grupo de individuos “calificados” por su experiencia o posición frente a la creación de los demás. “soltar los egos

un poco, las roscas, y eso sí que sea válida cualquier expresión, que cualquier expresión sea digna de respeto” (Ákrata, comunicación personal ,2024).

“Que creamos que haya dioses que llegaron de algún lado que por saber mucho ya están en una en un estatus muy alto creo que la gente que está aprendiendo también tiene mucho valor y tiene mucho por enseñar y por aportar me parece como para recoger esto de andar creyendo que hay personas más importantes que otras” (Onírica, comunicación personal 2024)

“se trata de cosas demasiado inmensas que van mucho más allá de pintar bonito y pintar bonito para un turista gringo que es aún más gonorraa parece eso también se lo crítico resto” (Rebelión, comunicación personal 2024)

Estas mismas posibilidades que menciona Ákrata y rebelión sobre la pintura, son las que precisamente pueden hacer que el graffiti se convierta en una práctica más libre, lejos de hegemonías, cánones estéticos, juicios de valor y jerarquías, y sobre todo libre de opresiones. Lo que realmente representa el graffiti y su poder transgresor y colectivo, resignificando simbólicamente cómo está dispuesto y apropiado el espacio público y como es crucial a la hora de visibilizar momentos coyunturales en cada sociedad.

En cada parte del mundo, el graffiti se ha desarrollado y significado de maneras diferentes, y se da el fenómeno de que hay un sin número de referentes tomadas de una cultura y utilizadas por otra, y así el graffiti se sigue transformando, asimilando múltiples influencias y produciendo otras. Hasta el punto de que hoy mucho de lo que denominamos graffiti, desborda las características o cánones que debía tener un “graffiti” tradicional neoyorkino o un mural, Stencil, etc... Aun así, estos nuevos estilos o corrientes diferentes coexisten en un mismo habitat, así uno niegue al otro, se tapen o de alguna manera haya una división entre ellos. Pero, en todo caso, es un hecho que el graffiti tiene un gran potencial político, que también nace de esa capacidad de adaptarse a los entornos y ligarse a las causas más sentidas de cada lugar y momento.

A partir del graffiti tanto de denuncia, como el writing podemos entender las situaciones contextuales por las que pasa un territorio, así como entender la construcción cultural y política dentro de estos círculos de artistas o escritores como intérpretes y creadores de realidad. Como lo indica Michela;

Desde luego Bogotá tiene un carácter gráfico y urbano que nace del graffiti pero estos no sólo están cargados de iconografía; también en ellos está implícito una territorialidad, identidad

local, étnica, reivindicación, multiculturalismo, jerarquías sociales, carácter político, un discurso inmerso, etc. En ellos hay una iconografía cultural e imágenes reflexivas de temas que llevan a pensar en un desafío de resistencia y transgresión. Basándose en lo anterior y las implicaciones del graffiti es pertinente hablar de que las paredes o los muros utilizados como medio para transmitir un mensaje de distinta índole, estos a su vez hacen una construcción cultural puesto que en ellos están plasmados los distintos mensajes que identifican a varios individuos, en ellos se genera una interpretación de la realidad y del contexto político, económico y social de la ciudad. El arte urbano logra que sólo con un texto o una imagen se conjuguen varios elementos que llevan a un mismo significado: comunicar. Lo que lleva a decir que las paredes blancas son como las hojas blancas: están ahí para escribir los pensamientos e ideas, desde la visión del artista. (Michela, 2014, pág. 32).

Como espectador y productor del graffiti, se debe tomar una postura crítica acerca del poder que contiene, y por ello mismo, de los discursos que se replican o que se contestan a través de su práctica. De sus potencialidades y sus contradicciones, igualmente hay que ser conscientes de que representa una tradición que ha desafiado al arte convencional y transgredió los espacios públicos para llevar al pueblo, a los ciudadanos de a pie, un sinnúmero de mensajes con diferentes connotaciones, cargas y motivos, que han sido predominantemente contrahegemónicos. Sin dejar de lado que por otra parte también, que replican esos discursos e ideales contra los que antes iban en contra.



Imagen 44: recuperada de plazacapital.co / [Santiago Simabaqueba 2023](#)

Esta imagen da cuenta de las problemáticas y temas enunciados, por un lado podemos ver en la parte superior de la imagen que el graffiti es financiado por el estado bajo unas estéticas específicas que buscan la imagen homogenizada y bella de la ciudad, y en la parte inferior podemos ver imágenes de pintes políticos, los cuales son realizados de manera colectiva y , sobre este la representación del ego en la escena del graffiti en tapar los pintes que no se consideran graffiti o que legitiman el poder tapar un muro y esa otra representación del graffiti vandal. Se evidencia cómo cada uno de los pintes se legitima desde su perspectiva con la acción del tapar. De imponer unas hegemonías claras en cuanto lo que debe estar pintados en las calles sea legal o ilegal.

Dentro del surgimiento y primeros acercamientos al desarrollo de la presente investigación doy cuenta de la importancia del enfoque etnográfico, como una manera de indagar en las prácticas y hábitos de la escena del graffiti en Bogotá, centrándome en la experiencia y el discurso de los grafiteros y grafiteras, aunque en un principio se centró en los discursos hegemónico masculinos, en donde termine descubriendo diferentes tipos de hegemonías y las relaciones sociales, institucionales y demás que tienen; a medida que se charla y se profundiza en las formas de pensar y ser de cada uno y cada una, poder poner respuesta en tensión a la problemática planteada, se fue nutriendo y ampliando el espectro, de las subjetividades de los y las grafiteras, sus experiencias y discursos. Descubrí del método etnográfico el potencial que tiene con la reflexividad, ya que además de permitir la reflexión de los participantes por medio de los diálogos, me nutre a mí también como grafitero, como investigador y como docente, se convierte en un espacio de enseñanza aprendizaje en una doble vía y de manera multidireccional.

Uno de los temas que más se tocó durante las entrevistas fue el papel de las mujeres en la escena del graffiti, sus resistencia y respuesta a esta presencia dominante de los hombres respecto a la de las mujeres y disidencias dentro del graffiti. Este tipo de imposiciones, represiones y la invisibilización de sus pares, como respuesta a estas discriminaciones y tipo de dominación, escritoras han creado colectivos de graffiti exclusivamente por y para mujeres, por esto el número de mujeres en la escena sigue creciendo. También están las mujeres que al igual que los hombres sea hagan ganado un lugar en estos circuitos con más peso masculino, como el vandal.

Por ello también la importancia del reconocimiento de la mujer, no solo en el graffiti sino en diferentes campos sociales, un reconocimiento social como persona y sujeto, un reconocimiento de sus luchas y posiciones políticas.

Esto es supremamente relevante y transformador en el campo del graffiti, en una práctica que siempre se ha creído que sus mayores exponentes son solo hombres, muchas mujeres también han llegado a esos niveles de riesgo y peligro que conlleva el graffiti en su mayoría ilegal, que es el que se asocia en su mayoría con la práctica masculina.

Para finalizar y a modo de reflexión, es el acto de tapar me remite a ese poder desentrañar entre tantas capas y capas lo que no se ha develado en el graffiti, lo que se sigue naturalizando, o lo que se sigue ocultando, lo que nos quieren mostrar o lo que simplemente creemos a simple vista. Cada capa nos cuenta una historia, y esto mismo podemos decir del campo del graffiti en general.

Finamente siento que no debemos encasillar lo que es o no graffiti, lo que es o no es mural. Todas son expresiones dignas de un espacio en la calle, de un diálogo visual no solo con sus pares, sino con todo un entorno social. El graffiti debe ser una práctica libre sin el control, ni sesgos y el régimen de unos cuantos que dictan un canon, que incluyen y que excluyen, debemos abogar por un graffiti que reconozca a todos los escritores y escritoras como iguales, así como obras y espacios de enunciación

Es clave reconocer y entender el potencial del graffiti como respuesta, transgresión y accionar por un bien social y a partir de unas causas sociales. Así como resistir a todos estos mecanismos de control e institucionalización de un accionar revolucionario y emancipador.



Instagram/cosasenmt 2025

9. Bibliografía

Adell, Fecé, Guarné, Propios, Selva y Solá, J. (2004). *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Barcelona: UOC.

Afullgraff (Dirección). (2025). *Reglas no escritas*. [Película].

Arteaga, S. (2012). Getting up hacerse ver. Comentarios Bibliograficos. En C. Castelman, *Graffiti metropolitano en New York*. (pág. 7). Málaga: Universidad de Málaga.

Benjamin, W. (1936). *la obra de arte en la época de la reproductividad técnica*. Itaca.

Bourdieu, P. (1992). *Las reglas del arte*. Paris: Anagrama.

Bourdieu, P. (1992). *Las reglas del arte*. Paris: Anagrama.

Bourdieu, P. (1988). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

- Brake, M. (1985). *Comparative Youth Culture: The Sociology of Youth Subcultures in America, Britain and Canada*. London and New York: Routledge.
- Briouli, N. M. (2007). *la cosantrucción de la subjetividad. el impacto de las políticas sociales*. Argentina: Universidad católica de Cuyo.
- Burin y Meler, m. (2000). *Género, una herramienta teórica para el estudio de la subjetividad masculina*. Argentina: Paidós.
- Campero, Perez y Quesada, R. (2016). *Género y masculinidades*. Uruguay: Flasco.
- Carra, R. (2009). *Pensamiento, prácticas y acciones*. Buenos Aires.: Tinta Limón.
- Carreño, M. A. (1853). *Manual de urbanidad y buenas costumbres para uso de la juventud de ambos sexos*. Venezuela: Batalla de Carabobo.
- Castro, S. R. (2012). *Diagnóstico Grafiti Bogotá*. Bogotá.
- Cerpa-Márquez, F. d. (2018). *El grafiti y su legitimación. la colmena*.
- César, R. S. (2016). *Estado, sociedad civil y hegemonía en el pensamiento político de Gramsci*. Madrid: Revista de filosofía y Teoría política.
- Chalfant, S., & Tony, H. (Dirección). (1983). *Style Wars* [Película].
- Connell y Messerschmidt, R. (2005). *Hegemonic Masculinity, Rethinking the concept, gender and society*.
- Connell, R. (2003). *Masculinidades*. México.: Universidad autónoma de México.
- Connell, R. (2021). *Masculinidad hegemónica, Represando el concepto*. Sevilla: RELIES.
- Cuadros, R. (2025). *la impureza: destino del arte contemporáneo y fuente de la interdisciplinariedad en su praxis y en su enseñanza*. En prensa.
- Cubides y Martínez Pineda, J. (2012). *Sujeto y política: vínculos y modos de subjetivación*. Bogotá: Revista Colombiana de Educación.
- Di-filippo, M. (2015). *Arte política y subjetividad. Algunas reflexiones a partir del análisis del grupo de arte callejero*. Viedma Argentina: Revista Pilquen.
- Dokins, S. (2008). *La participación de la mujer en el arte urbano. En Laura García (Eda.), Desbordamientos de una periferia femenina*. México., D.F: Sociedad Dokins.
- Duque, L. P. (2016). *La subjetividad política en el contexto*. Medellín: Revista ces psicología.
- Egea y Estixu, I. J. (2023). *Pangoico*. Obtenido de Pangoico: <https://www.pangoico.com/arte-mural/>
- Falcón, J. M. (1996). *La conceptualización del género y su importancia a nivel internacional*. Perú: Agenda internacional.
- Feliu, P.-G. (2018). *Recuperado de ensayosurbanos.com*. Obtenido de Recuperado de [ensayosurbanos.com](https://www.ensayosurbanos.com).

- Figuerola, F. (2012). El graffiti metropolitano en New York. En C. Castelman, *Getting up Dejarse ver* (pág. 20). New York: Capitán Swing.
- Foster, H. (1988). *Vision and Visuality*. Seattle: Dia art foundation.
- Fyfe y Law, G. (1988). *Introduntion: On the invisibility of the visible*. Londres: Routledge.
- Galindo, M. (2020). *No se puede descolonizar, sin despatriarcalizar*.
- Garzón, C. A. (2022). *La estética decolonial y activismo*. Revista Nodo.
- Garzón, c. a. (2022). *La estética decolonial y el activismo*. revista nodo.
- Giacaglia, M. (2002). *Hegemonía, concepto clave para pensar la política*. Santa fé Argentina: Tópicos.
- Grane-Feliu, P. (2018). *El dominio masculino en la pintura callejera*.
- Grollmus, N. S. (2012). *La construcción social de la masculinidad: poder, hegemonía y violencia*. Barcelona: pcs.
- Guber, R. (2001). *la etnografía. Método, campo y reflexividad*. Bogotá : Norma.
- Hanauer, D. (2011). *The discursive construction of the separation wall at Abu Dis grati as political discourse*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Hernández, F. (2005). *De que hablamos cuando hablamos de cultura visual*. Porto alegre Brasil: Educacao y realidad.
- Hernán, A. Matilla, M. Silverio, L. (2020) La entrevista y la encuesta ¿métodos o técnicas de indagación empírica?. Cuba. Revista Didasc@lia
- Hernández, O. (2004). *La subjetividad y la complejidad: procesos de construcción y transformación individual y social*. La Habana. Cuba.: Centro de investigaciones psicológicas y sociológicas.
- Herse, L. H. (2012). *Aproximaciones al análisis sobre graffiti y género en México*. México.: URBS.
- Herse, L. H. (2012). *Aproximaciones al análisis sobre graffiti y género en México*. México: URBS.
- Herse, L. H. (2013). *"Las mujeres no pintan" identidad de jóvenes creadores de graffiti en México*. México.: Casabierto el tiempo.
- Honneth, A. (1997) La lucha por el reconocimiento. Por una gramática moral de los conflictos sociales. Barcelona: Crítica.
- Jaimes, J. A. (2024). *UNA MIRADA A LA BOGOTÁ PLURIVERSAL A TRAVÉS DEL GRAFITI Y EL ARTE URBANO*. North Carolina Central University, Departamento de Lenguas y Cultura.
- Kotarski, J. (2012). *Graffiti en América Latina*. Lodz Polonia: Muzeum historii polski.
- López, A. (2017). *Perspectivas sobre el graffiti latinoamericano: espacio público, juventud urbana y medios de comunicación*. Uruguay: ALAS.

- Marile, F. (2015). *ARTE, POLÍTICA Y SUBJETIVIDAD. ALGUNAS REFLEXIONES A PARTIR DEL ANÁLISIS*. Argentina: Revista Pilquen.
- Merino, Z. (2010). *Sujeto y subjetividad: la problemática de las alternativas como construcción posible*. México.: Revista de la universidad Bolivariana.
- Michela, G. B. (2014). *LA OTRA MIRADA DE LAS CALLES: ANÁLISIS DEL GRAFFITI EN BOGOTÁ, EN EL CASO DEL BESO DE LOS INVISIBLES, PAÍS DE MIERDA DE JAIME GARZÓN Y LAS VÍCTIMAS, RESPONSABLE A TEORÍA POLÍTICA DE ESTESIS DE RANCIERE*. Bogotá: UNIVERSIDAD COLEGIO MAYOR DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO.
- Miguéles, M. M. (2005). *El método etnográfico de investigación*.
- Miguélez, M. M. (2005). *El método etnográfico de investigación*.
- Mirzoeff, N. (1999). *Introducción a la cultura Visual*. Barcelona: Paidós Iberica S.A.
- Montanacolors, A. (Dirección). (2025). *Peque Vsr* [Película].
- Murillo , MartínezGarrido, J. (2010). *Investigación etnográfica*. Madrid: Universidad autonoma de Madrid.
- Murillor Martínez, G. J. (2010). *Investigación etnográfica*. Madrid: Unniversidad autonoma de Madrid.
- Murillo Martínez, Garrido, J. (2010). *Investigación etnográfica*. Madrid: Universidad autonoma de Madird .
- Ortiz Cruz, Rivera Castillo, Pardo Femández, & Fajardo Hoyos, (2021). El cuerpo de la mujer como territorio de violencia. universidad del cauca
- Paul, A. 2002. (Paul, 2002)Arte contextual. Murcia. CENDEAC
- Peralta Martínez, C. (2009). *Etnografía y métodos etnográficos*. Bogotá D.C.: Análisis, revista colombiana de humanidades.
- Perry, A. (1981). *Las antinomias de Antonio Gramsci*. Barcelona: Fontamara.
- Piedrahita, Díaz, Vommaro, C. (2012). *Subjetividades políticas: desafíos y debates latinoamericanos*. Bogotá D.C.: BIBLIOTECA LATINOAMERICANA DE SUBJETIVIDADES POLÍTICAS.
- Pierre, B. (1995). *Las reglas del Arte* . Barcelona: Editorial Anagrama.
- Ramírez, Ángeles, Rodríguez y Rozo, M. (2017). *ENCUENTROS grafiti como artefacto comunicador de las ciudades: una revisión de literatura*. El Caribe.: Revista Encuentros, Universidad Autónoma del Caribe.
- Ranciére, J. (2011). *El malestar en la estética*. Capital intelectual.
- Ranciére, J.(2000). El reparto de lo sensible. Prometeo libros
- Sánchez, J. M. (2011). *¿Qué es género?* México.: Unam.

Scharagrodsky, P. (2002). *“sin pene ni gloria” : cuerpo, género y masculinidades en los graffitis de la ciudad de La Plata*. La Plata.: Universidad Nacional de la plata.

Scharagrodsky, P. (2022). *Sin pene ni gloria” : cuerpo, género y masculinidades en los graffitis de la ciudad de La Plata*. La plata.: Universidad Nacional de Quilmes.

Sojo, F. P. (4 de Noviembre de 2024). *Concepto*. Obtenido de Concepto:
<https://concepto.de/graffiti/#ixzz8zzHB6gNF>

Soneira, I. (2015). *LA IDENTIDAD LATINOAMERICANA DEL MURALISMO EN TIEMPOS DE REDES SOCIALES*. Kirchner.

Tylor, D. (2015). *Escenarios del descubrimiento, reflexiones sobre el performance y etnografía*. Santiago de Chile.: AUSJAL.

Unidad para la atención y reparación integral a las víctimas (2014) *MUJERES Y CONFLICTO ARMADO*

Williams, R. (1981). *Culture*. Fontana Londres.

Woodward, K. (1997). *Indentity And difference* . Londres: Sage.

ZAS-APC, P-Casas, L. (2015). *La escritura tosca, una antología romantica*. Bogotá: Ediciones Hogar.