

UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
MENCIÓN ARTES AUDIOVISUALES

**"CARACAS DE NOCHE: UN DIARIO FOTOGRÁFICO SOBRE EL GRAFFITI Y
LA CIUDAD."**

TRABAJO ESPECIAL DE GRADO
presentado ante la
UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
como parte de los requisitos para optar por el título de
LICENCIADA EN COMUNICACIÓN SOCIAL

Realizado por: Adriana Loureiro Fernández

Tutor: Jorge A. Castillo

Caracas, abril de 2012

PLANILLA DE EVALUACIÓN

Fecha: _____

Escuela de Comunicación Social

Universidad Católica Andrés Bello

En nuestro carácter de Jurado Examinador del Trabajo de Grado titulado:

"CARACAS DE NOCHE: UN DIARIO FOTOGRÁFICO SOBRE EL GRAFITI Y LA CIUDAD"

dejamos constancia de que una vez revisado y sometido éste a presentación y evaluación, se le otorga la siguiente calificación:

Calificación Final: En números _____ En letras: _____

Observaciones _____

Nombre:

Presidente del
Jurado

Tutor

Jurado

Firma:

Presidente del
Jurado

Tutor

Jurado

UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO

DEPARTAMENTO AUDIOVISUAL

ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

**"CARACAS DE NOCHE: UN DIARIO FOTOGRÁFICO SOBRE EL GRAFFITI Y
LA CIUDAD"**

Autor: Adriana Loureiro

Tutor: Jorge A. Castillo

Fecha: Abril de 2012

RESUMEN

El grafiti en Caracas es un hecho cultural que ha saturado las calles desde hace al menos cinco años, añadiendo un elemento más para el campo de interés de los estudios visuales contemporáneos. Por su parte, las condiciones socio-políticas de Venezuela han virado dramáticamente en el mismo lapso de tiempo, dando paso a la interrogante sobre la posible relación entre ambos fenómenos. El presente Trabajo Especial de Grado tuvo como objetivo retratar la sub-cultura del grafiti caraqueño durante los años 2009-2012, tomando la forma del ensayo fotográfico y adscribiéndose al género de la fotografía documental. El ensayo se enfocó en un grupo de grafiteros (escritores) que forman parte de un colectivo llamado CMS (*Cómanse Mis Sobras*) quienes, desde el año 1999, son considerados exponentes representativos de dicha sub-cultura. En las primeras aproximaciones al tema se hizo evidente la ausencia de un registro fotográfico apropiado sobre el fenómeno. En el lapso de tiempo abarcado por la investigación se obtuvo una base de datos de más de 5.000 fotografías relacionadas al tema. En el transcurso se hizo notable el diálogo que los escritores de graffiti entablan con su entorno (la ciudad) a través del signo visual, por lo que la investigación expandió el objeto fotográfico hacia el contexto en que ocurre un hecho cultural rodeado de misterios y preguntas por contestar.

Este ensayo procura ofrecer algunas respuestas.

Palabras Clave: Graffiti, Caracas, Fotografía Documental.

A Santiago.

Descansa.

RECONOCIMIENTOS

A Mamá y Papá; si no hubiesen insistido tanto, este proyecto no hubiese tenido fin. El empuje valió la pena.

A los muchachos, por ser sujetos fotográficos maravillosos y, por encima de todo, ayudarme a encontrar una pasión.

A Jorge Castillo, por los buenos consejos.

A Google, que me acompañó en todo el proceso, sin importar la hora.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN.....	8
CAPÍTULO 1: MARCO TEÓRICO.....	11
1.1 El grafiti como movimiento cultural.....	11
1.1.1 Elementos visuales constitutivos.....	11
1.1.2 Breve historia del grafiti.....	24
1.1.3 El movimiento en Venezuela.....	37
1.2 Perspectiva sociológica del grafiti.....	42
1.2.1 El condicionamiento del hombre a causa del contexto urbano.....	42
1.2.2 El grafiti como hecho de creación en el marco de la criminalidad.....	53
CAPÍTULO 3: MARCO METODOLÓGICO.....	74
3.1 Objetivo general.....	74
3.2 Objetivos específicos.....	74
3.3 Delimitación.....	74
3.4 Justificación.....	75
3.5 Hipótesis.....	77
3.6 Tipo de investigación.....	77
3.7 Diseño de investigación.....	78
3.8 Procedimiento.....	78
3.9 Propuesta visual.....	80
3.10 Presupuesto y análisis de costos.....	83
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	85

REFERENCIAS.....	93
------------------	----

GLOSARIO.....	99
---------------	----

INTRODUCCIÓN

El graffiti ha cobrado una prominencia notable en las calles de Caracas desde hace, al menos, cinco años. Hoy por hoy está presente en las fachadas de las avenidas y entrecalles, así como en las vías principales de circulación y se ha hecho habitual ver nombres y letras que, de manera críptica, se exhiben públicamente.

Se expone en cualquier cantidad de superficies y en lugares que, por decir lo mínimo, son particularmente vertiginosos. Los ojos más curiosos se preguntan cómo y con qué fin éstas personas anónimas escalan hasta aquellos sitios para dejar tan sólo un compendio de letras, vagamente legible y muchas veces carente de algún significado aparente.

El aumento exponencial de graffiti en la ciudad lo ha convertido en una realidad omnipresente para todos los caraqueños, sin embargo ha llegado a un punto de saturación tal, que pasa casi desapercibido y, a pesar de estar a la vista para todo público, muchos ciudadanos lo ignoran por completo, quizá porque las tipografías utilizadas resultan ilegibles en ocasiones, o quizá porque hay tanta información gráfica en la calle que el cerebro desecha selectivamente cierto tipo de contenidos visuales.

No sólo afecta a los ojos curiosos: se impone delante de cualquier transeúnte que se tome el tiempo para detallar su entorno, en un acto que perturba y diferencia el paisaje visual urbano y que, en todos los casos, está dispuesto deliberadamente sobre la propiedad pública y privada.

El grafiti, comprendido como acto vandálico, ha sido abordado desde la óptica legislativa y penal, más que desde los estudios académicos en las áreas de la sociología, semiótica, publicidad, arte, estudios visuales y materias afines. Esto es particularmente cierto en Latinoamérica.

Ante un fenómeno tan particular y contemporáneo, no es menester del comunicador social hacer juicios de valor sustentados en la legalidad, la moral o cánones estéticos preestablecidos, sino indagar y leer más allá de la mera evidencia gráfica que se exhibe en la calle; entender los motivos subyacentes, las condiciones y el mensaje que dejan entrever las letras, aparentemente carentes de significado.

Es apremiante acercarnos con mira objetiva al estudio de conductas antisociales puesto que ellas encierran contenidos e información relevante sobre la psicología social, la sociedad misma, sus afecciones, y los motivos detrás de ciertas conductas. Su estudio riguroso puede conducir a la solución no sólo de éste, sino de otros problemas de conducta social más profundos.

Al tratarse de un contenido gráfico presentado de manera pública, es irrefutable que repercute en el imaginario colectivo de formas que aún se desconocen. ¿Qué información tácita se encuentra detrás del graffiti caraqueño? ¿Es el graffiti sólo una conducta inmadura y rebelde o es un acontecimiento social que esconde significados más profundos? Se abre campo a una investigación sobre las implicaciones connotadas del graffiti en calidad de hecho social de comunicación visual.

Más aún, es un retrato contemporáneo de Caracas que sirve, no sólo como registro de un acontecimiento social extraordinario, sino como investigación de una conducta cuestionablemente antisocial mediante la cual el individuo intenta configurar su entorno visual.

Los graffiteros (o *escritores*) son personajes misteriosos que actúan en la noche, a quienes, como todo personaje misterioso, pocas personas han tenido la posibilidad de ver y se mueven en un imaginario alimentado de mitos que corren en el boca a boca.

El proyecto a continuación retrata a los escritores como personajes enigmáticos, que aparecen con la noche, a la vez que delata lo que ocurre una vez que todos los ciudadanos caraqueños están dormidos. Paralelamente, se enfrenta al graffiti como lenguaje visual urbano, que interactúa con otra cantidad importante de elementos característicos de la noche caraqueña como lo son la violencia, la corrupción policial, las drogas, la indigencia.

Esta es una investigación que revela uno de los muchos secretos que guarda la noche caraqueña.

CAPÍTULO 1: MARCO TEÓRICO

1.1 El grafiti como movimiento cultural

1.1.1 Elementos visuales constitutivos

Aunque cada ciudad despliega características contextuales diferentes, existen elementos visuales que le son comunes a la práctica del grafiti. Resulta evidente que el grafiti guarda una relación estrecha con la ciudad y es, de hecho, un producto visual de la misma. En este apartado se procura recopilar los fragmentos e ideas que, consciente o inconscientemente, participantes y estudiosos del tema han apuntado. El asunto tratado es, más específicamente, la estética cultural del grafiti y es importante para poder establecer una base teórica que ayude a la comprensión y distinción del grafiti de otras expresiones de arte urbano contemporáneas, fundamentado en la idea de que hay conceptos de belleza inscritos en los procesos culturales y las condiciones materiales de la cultura.

De acuerdo con Varnedoe y Gopnik (1990), “Uno de los aspectos más importantes de la historia del arte en nuestra época ha sido el juego entre el arte moderno y la cultura popular. Fue central para la conformación del arte moderno al comienzo de este siglo y continua siendo crucial para el trabajo de muchos artistas jóvenes en la última década” (p. 2).

Según Jeff Rice (2005):

(...)el grafiti se ha visto como señal de declive económico. Aparece a menudo en los restos de la era industrial: trenes, paredes de fábricas, edificios abandonados, autopistas y en la señalización. Cuando uno encuentra este grafiti, uno observa el colapso de la urbanidad. El grafiti se ha posicionado como la re-imaginación de los espacios sociales fallidos (para. 15).

Así, el primer vínculo material que podemos percibir es su relación con la arquitectura y el diseño urbano. Las paredes tienen, para los escritores, un valor que depende de su ubicación, visibilidad y material. Hay paredes que son altamente valoradas por los escritores según estos estándares y, de esta manera, una pared de ladrillo es mucho más valiosa que una pared de mármol, por ejemplo, debido a la dificultad de eliminar el grafiti en un caso u otro. De la misma manera, mientras más peligroso, difícil o vigilado sea el espacio en que pintan, más reconocido o valioso resulta: ello es indicativo del compromiso del escritor con su grafiti y qué tan lejos puede llegar para que su nombre sea visto. El riesgo del lugar es directamente proporcional al asombro que genera en los espectadores y, a su vez, directamente proporcional al reconocimiento que genera.

Siguiendo la propuesta de Stewart (1987), en la que vincula los métodos contemporáneos de producción, el arte posmoderno, la publicidad y la televisión con la estética cultural del grafiti y sus formas de producción, se deduce una segunda vinculación material relacionada con la influencia de las primeras sobre la segunda:

Sin embargo, la reproducción múltiple de materiales, hace que la originalidad aparezca de maneras más conceptuales y abstractas. El grafiti particularmente combina la lejanía, abstracción y simultaneidad, características de los medios de producción mecánicos, con la ética de la presencia, distinción, e individualidad, característicos del trabajo manual. Como veremos, ellos (los grafiteros) proponen el máximo ensueño para la cultura del consumidor (la transformación de cantidad en calidad y la redención de la individualidad por medio de una semiótica colectiva) (p. 208).

El grafiti toma de la publicidad su finalidad teórica y carácter diferenciador, por ello es observable que un escritor de grafiti quiera "hacerse notar" y lo haga a través de un estilo característico y personal que, ayudándose de la técnica de repetición, se convierte en una imagen reconocible y distintiva en la ciudad. Se vale igualmente de la técnica de exposición pública y repetida para llegar a su audiencia. Como Stewart (1987) apunta:

No hay duda de que la inversión que hace el grafiti en la frecuencia de producción toma prestada los métodos de la publicidad y propaganda. El escritor es su propio agente y la agencia como expresión artística es un proceso tautológico de auto-promoción que imita los significantes reflexivos de la moda y presentación (p. 214).

Paralelamente se diferencia de la publicidad por su finalidad material: Mientras la publicidad procura vender una idea, servicio o producto, el grafiti no tiene un fin

comercial y no procura un beneficio material sino que es más bien una lucha por el espacio público y el reconocimiento local. Es pues una búsqueda de poder y diferenciación. Esta búsqueda ha significado una paradoja para las personas que no están involucradas con la práctica ya que el beneficio que se obtiene es inmaterial y a mediano plazo. El hecho de que no sea comercializable es también el fundamento por el cuál ha sido difícil catalogarlo como arte para muchos académicos, legisladores y espectadores.

En las palabras de Stewart (1987):

Enfocarse en el sentido de arte como mercancía (en lugar del sentido de arte como juego, o experimento, o inclusive como expresión, ficción, invención o lo hermoso) nos permite examinar cómo las categorías de juego, experimento, expresión, ficción, invención, y lo hermoso son emplazados en el proceso de canonizar este crimen como arte" (p. 209).

El nombre, pseudónimo, o a.k.a es el rasgo de distinción por excelencia. Supone la invención de un personaje ficticio cuya única expresión tangible está impresa en las paredes percederamente. La cantidad de letras así como el uso de números es variable y depende de la intención del escritor. En ocasiones pueden ser las iniciales del nombre, en otras puede referirse a la personalidad o estilo del escritor y, en la mayoría de los casos la escogencia se hace en función de una relación estética personal entre las letras. Por ejemplo, Gross (1984; cp. Stewart, 1987) explica el caso de un escritor particular y el juego con las letras de su pseudónimo:

(...) un escritor de Filadelfia escogió el nombre PARIS pero, después de hacer varios tags decidió que la S no ofrecía buen cierre visual, de manera que agregó una H porque sintió que la letra tipo molde de la H le daba al nombre mayor acabado, por ello su tag, PARISH. (p. 215)

Lo cierto es que el concepto de grafiti que se investiga en este documento excluye a los mensajes políticos y sociales, rayas en baños, y el denominado *arte urbano* que se diferencia por tener un carácter mucho más figurativo, dejando de lado el trabajo tipográfico, y utilizando herramientas alternas como las plantillas (*stencils*), pósters o afiches, y procurando expresar una crítica social, política o existencial de manera explícita. Aquí pues, se hace referencia al trabajo estético sobre una selección particular de letras, que se realiza de manera ilegal en superficies públicas y privadas procurando ningún fin aparente excepto el de la fama. En las palabras de Lachmann (1988): "(...) (el) grafiti como actividad social ilícita para la producción de fama a través del arte ofrece una ocasión para construir un marco de trabajo en que se unen la literatura sociológica de subculturas, carreras desviadas y el mundo del arte, materias usualmente separadas, aunque complementarias (...)" (p. 230)

Técnicamente, el grafiti es un estudio tipográfico. Algunos escritores reconocen abiertamente este hecho, otros no lo toman como un proceso consciente, de manera que no se consideran tipógrafos ni se focalizan en el desarrollo de la letra sino en otros aspectos como la visibilidad, legibilidad, impacto visual, entre otros. En ambos casos se presencia un proceso de escogencia de letras y el desarrollo de sus formas constitutivas. La manera en que escogen y elaboran las letras

forman el *estilo*, que define a los escritores y tiene que ver con la originalidad de su trabajo. Los estilos varían de escritor en escritor, de crew en crew: Cada escritor tiene un estilo individual y único, al igual que su seudónimo. Ello se debe a la necesidad de sobresalir entre tantos escritores; la necesidad de hacerse ver y distinguir. Un escritor sin estilo (*toy*) carece de respeto entre sus compañeros. En las palabras de Cooper y Chalfant (1984):

El estilo es una idea muy concreta entre escritores. Son figuras, la forma de las letras, y cómo se conectan. Hay muchas categorías de estilos, desde las antiguas y simples letras burbuja o letras con forma de bastón de caramelo hasta el muy evolucionado y complejo wildstyle, una construcción de letras de enérgico enclavamiento, con flechas y otras formas que significan movimiento y dirección (p. 66).

El grafiti ha desarrollado muchas tendencias a través de los años; nuevas técnicas de ejecución aparecen en el transcurso del tiempo. Aún así, existen tres formas básicas y de común aceptación que se mantienen vigentes hoy en día.

El *tag* es la forma primaria del grafiti: es la firma, en su forma más sencilla. En las palabras de Snyder (2007):

El *tag* es la forma de grafiti más frecuentemente ejecutada de todas. Es pequeño y considerado la firma del escritor. Puede ser hecho a través de muchos medios, incluyendo rotuladores, marcadores, plumas de tinta indeleble, pintura en aerosol y otros utensilios caseros inventados como botellas de betún rellenas de tinta industrial, y marcadores hechos de borradores de

pizarra metidos en botellas de desodorante de bolita. Los escritores llaman estas herramientas para marcar casera "chupitos/squeezers/mops" (p. 41)

Los escritores precursores, de hecho, sólo hacían *tags*. A pesar de ser la forma más simple de ejecutar la firma, no debe ser subestimada. Existen escritores muy respetables mundialmente que sólo han experimentado y desarrollado esta forma primaria de grafiti.

El *tag* es una marca que indica, en ocasiones, el apropiamiento del territorio, en otras, es sólo indicativo de paso ("yo estuve aquí"). Figurativamente el *tag* indica el estilo y personalidad del escritor. Hay diversas técnicas en la ejecución del *tag*, desde un marcador, pasando por la lata de spray y llegando tan lejos como los *roller tags* o *rodillazos*, que consisten en pintar sitios de alta exposición pública con rodillo y de grandes proporciones. En el *tag* se puede observar el *handstyle* (caligrafía) del escritor y es indicativo de estilo, fluidez y experiencia. Usualmente el *tag* es la primera forma de grafiti con la que se relaciona un escritor novato, de manera que representa también la entrada o primer escalón en la cultura del grafiti.

La *bomba* es un estilo más elaborado que el *tag*. Es también el estilo que prevalece en Caracas hoy por hoy, y el objeto de estudio del presente trabajo. El término ha sido aplicado de diversas maneras: Según Chalfant y Cooper (1984) la bomba o *throw-up* es "Un nombre pintado rápidamente con una capa de pintura en aerosol y un contorno (*outline*)" (p. 27), aunque hoy en día también se considera una bomba las letras sin relleno (*bombas vacías*).

De acuerdo con Snyder (2007):

(...)Originalmente (la bomba) era el término para una pieza hecha pobremente (algo que sólo se tiró en el tren, sin mucho esfuerzo ni estilo). La bomba fue la última de las tres formas del grafiti en evolucionar. A medida que la disponibilidad de espacio decrecía, la competencia aumentaba considerablemente. Algunos escritores se concentraban meramente en las técnicas de saturación y ciertos crews desarrollaron estrategias para tomar líneas de tren enteras, saturando los vagones con nombres hechos rápidamente.(...)Se dieron cuenta de que podían producir su nombre masivamente y aumentar rápidamente su fama. La bomba se convirtió en una técnica fundamental para hacerse notar y, por ende, ganar fama y reconocimiento. Esto también generó la áspera división en la cultura entre piezéros y bombers, cuyo interés primordial era la saturación más que el estilo (pp. 39-41).

Visualmente tiene características distintivas. Inicialmente las bombas se hacían con letras estilo burbuja, aunque luego aparecieron las bombas legibles y las bombas de una sola línea. Usualmente utilizan dos colores y son diseñadas para ser ejecutadas rápidamente y de fácil reproducción. Snyder (2007) reafirma respecto a sus características visuales:

Las bombas son hechas con un contorno (outline) oscuro y un relleno (fill-in) claro. La bomba es ejecutada con mucha velocidad y casi siempre de noche. (...) La precisión en el movimiento y el color de la pintura que se escoge son cruciales para lograr una bomba exitosa.

Requieren un desenvolvimiento físico sorpresivo. Los escritores deben lanzar su cuerpo completo hacia la pared, con movimientos fluidos del brazo, en coordinación con las piernas. Para lograr líneas limpias, los escritores deben moverse lateralmente a lo largo del muro para mantener el flujo de pintura constante y parejo. El elemento físico de las bombas une los requerimientos físicos y artísticos del grafiti. ESPO afirma que hacer bombas es "ejercicio de grafiti" (p.40).

La bomba provee más información sobre el contexto e intención que las letras más elaboradas, aunque no poseen el carácter atractivo para las masas que es común en las piezas. ESPO, un escritor de la *vieja escuela*, aclaró en la décima edición de la revista *On the Go* (1993): "Las piezas ultra detalladas y esmeradas son producto de un ambiente permisivo. Blanco y negro son los colores de la velocidad e ilegalidad." Con ello hace referencia al carácter bicolor de las bombas y también hay en esta frase características importantes sobre el contexto de realización, así como la apreciación de un escritor sobre el estilo.

La ilegalidad de la *bomba* es una diferencia fundamental entre ésta y la *pieza*. Snyder (2007) profundiza aún más en esta diferenciación:

Las bombas se hacen de manera furtiva, de manera que no hay tiempo para las maniobras intrincadas de las piezas. En este caso, el estilo secunda a la función y la función de la bomba es hacerse notar, por ende, una bomba buena es aquella que se puede hacer rápidamente. La necesidad de velocidad le da al estilo de la bomba

un toque perspicaz (...)La bomba es dominada al pintar con líneas fluidas y homogéneas. Esto requiere que los escritores piensen en la palabra entera, más que en cada letra individual. Las bombas rellenas de hoy en día tienen tanta unidad que a menudo resultan difíciles de leer. Las bombas son reconocibles por su forma general y con la repetición se convierte en un ícono para el nombre del escritor (p.41).

Las *piezas* son la forma más compleja del grafiti. Es el acrónimo de *pieza maestra*. Se diferencia visualmente por el grado de complejidad en cuanto al desarrollo de las letras, cantidad de colores y elementos del relleno. La finalidad de la pieza es demostrar y experimentar con el dominio de la técnica en aerosol. Snyder (ibid.) explica sobre las piezas:

Este es el estilo en que los escritores liberan sus capacidades estilísticas. Los escritores utilizan pintura de muchos colores y letras de construcción muy elaborada, así como caracteres (*characters*) y otros diseños. Los estilos ilegibles e intrincados se llaman "*wild style*", los que son extremadamente buenos en técnica se llaman "*burners*". Hoy en día muchos chicos pintan "*burners wild style*" que es casi un estilo es sí mismo (p.34).

Cooper y Chalfant (1984) aclaran aún más el tema:

A muchos escritores le desagrada el wildstyle porque es difícil de leer. Para otros la ilegibilidad refuerza su sentido de pertenencia a una sociedad secreta, inaccesible para personas ajenas. Dondi dice que cuando escribe para otros escritores utiliza el wildstyle y

cuando escribe para el público utiliza letras bloque. Por ende, un escritor hará a menudo y de manera deliberada una pieza difícil de leer. Existe una presión en él para hacer su estilo más complejo, parcialmente para mejorar su reputación de virtuoso y también para desalentar a otros escritores de robárselo o copiarlo" (p. 71).

El carácter permisivo o legal de las piezas permiten al escritor tomarse su tiempo para elaborar en la técnica. Este estilo se centra en la calidad por encima de la cantidad. Así los escritores de piezas (*piezeros*) no buscan fama inundando la ciudad con su firma, sino haciendo piezas impresionantes y valiéndose del Internet para difundirlas.

Snyder (2007), escribe sobre el trabajo técnico de la pieza:

La pintura en aerosol es de difícil manejo y requiere una cantidad enorme de práctica para lograr la sofisticación técnica necesaria para pintar líneas fluidas y limpias. A diferencia de otros artistas visuales, que tienen una variedad innumerable de pinceles para aplicar color, un escritor dispone de una selección limitada de válvulas (*caps*) gruesas (*fat caps*), o delgadas (*skinny caps*) que varían el ancho del punto de pintura. Otras variantes de grosor y sombra deben ser logrados con intrincadas maniobras con las manos y ladeos de la lata. Los escritores llaman a esto "control de lata". El control de la lata no se trata solamente de prevención de goteo (*dripping*); es una técnica aprendida que requiere de coordinación precisa

para poder aplicar el grosor de pintura deseado de manera limpia sobre la superficie (p.34)

La controversia entre arte y crimen proviene de este estilo de grafiti. Al demostrar el dominio sobre la técnica en aerosol, logran murales impresionantes que son admirados inclusive por las personas más ajenas a la subcultura, que no dudan en considerarlas un fenómeno artístico. (Snyder, *ibid.*).

Originalmente y hasta hace algunos años, la legalidad fue el factor principal que distanció a los *bombers* de los *piezeros*. La discusión está en constante debate y aunque sigue siendo un rasgo diferenciador entre los estilos, hoy en día se evidencian mezclas entre las tres categorías previamente mencionadas y nuevos estilos surgidos de la fusión emergen cada año.

El enfrentamiento en la pared (*beef*) es la manera en la que comúnmente se resuelven los conflictos relacionados con el grafiti. Tapar un grafiti con otro es un acto de desafío que puede surgir por problemas con la dominación del espacio público, por discrepancias de estilo o como medio para el reconocimiento. Tapar a otro escritor significa competir con su estilo y su trabajo, a la vez significa afirmar que uno es mejor que otro y, por ello, más merecedor del espacio. Como Cooper y Chalfant (1984) acotan, "Algunos escritores tapan a otros precisamente para insultarlos y desafiarlos" (p. 29).

Más aún, Cooper y Chalfant (*ibid.*, p. 38) explican que el grafiti es también un acto público. El escritor exhibe a toda la sociedad su creación para que sea apreciada o aborrecida. Manifiesta todos los errores o aciertos que resultaron de la noche y es sometida a escrutinio y evaluación

por los competidores y compañeros. Inexorablemente estará ahí para que toda la ciudad vea y opine y ningún error pasa por alto. Es una demostración pública en la que se hace apología a la individualidad y a la capacidad creadora de una persona que de otra forma, bien podría pasar desapercibida por siempre.

La última característica física del grafiti es su cualidad efímera. El grafiti es, en esencia, un fenómeno fugaz. Aún cuando los escritores, inmersos en la dinámica de la ciudad, saben qué lugares tienden a durar más, también saben que ninguno de sus trabajos sobrevivirá mucho tiempo. El carácter efímero del oficio hace que ellos tengan que estar constantemente en trabajo, buscando nuevos lugares o retomando antiguos espacios que ya han sido borrados. Se conoce como *buff* al acto en que la industria privada o la gerencia pública borra un grafiti. El trabajo del escritor debe sobrevenir no sólo a la competencia con otros escritores, sino también a la oposición de la gran sociedad, resultando en un trabajo poco duradero que recuerda el ritmo de la vida urbana y la velocidad de cambio y movimiento evidenciado desde la revolución industrial. Si el escritor quiere mantener su estatus dentro de la cultura debe mantener un ritmo de trabajo y estar constantemente presente en la calle, de lo contrario será rápidamente olvidado y otro escritor tomará su puesto.

1.1.2 Breve historia del grafiti

De remontarnos a la historia de la escritura sobre pared, habría que comenzar por decir que el *graffiti* o *graffiti* viene de la palabra griega γράφειν (*gráphein*) y significa “escribir”, aunque hay registro de la práctica a partir las cuevas de Altamira y Lascaux. Por supuesto que la aplicación, la finalidad, las herramientas y la percepción de la práctica han cambiado drásticamente desde aquellas tempranas manifestaciones.

No existe una definición de común aceptación para el grafiti en la actualidad y la variedad de significados que se le atribuyen son muy diversos. La definición propuesta por el Diccionario de Oxford (2012), que coincide con la propuesta de Phillips (1996, para. 1), lo define como “escrituras o dibujos garabateados, rayados, o pintados con aerosol sobre una pared u otra superficie en el espacio público de manera ilícita”. A pesar de que es una definición amplia, que abarca muchas subcategorías, contempla los rasgos más relevantes y es la acepción contemporánea de uso más frecuente.

Bandaranaike (2003), ha profundizado aún más en la definición del fenómeno y, aunque deja a un lado su descripción técnica, se enfoca en un segundo nivel de lectura, que resulta de gran aporte en ese sentido:

El grafiti es un fenómeno espacial que sustenta una identidad explícita y que defiende un espacio en los paisajes urbanos alrededor del mundo. En virtud de su posicionamiento, se ha convertido en un icono

prominente en nuestro paisaje urbano. Algunos espacios son más propensos que otros y se denominan "zonas calientes" (...) Para la mayoría de las definiciones, el grafiti es un acto criminal que normalmente deteriora la propiedad visible al público (p.4).

Tomando en consideración ambos conceptos, el primero en cuanto a su referencia de uso técnico y el segundo en cuanto a su existencia e implicación espacial y cultural, dejando siempre clara su reincidente categorización como fenómeno proscrito, se puede dar inicio a su historia contemporánea que, como relata Gregory J. Snyder (2009), inició hace más de cincuenta años:

Los nombres de los escritores más tempranos han desaparecido hace mucho de los muros y trenes que alguna vez pintaron, pero sus contribuciones permanecen fijamente como parte de la historia del grafiti. Aunque aún queda mucho trabajo por hacer para develar la historia definitiva de la escritura de grafiti, algunos de los elementos de esta historia son generalmente de acuerdo común. El escritor de grafiti, artista y autor, Steve Powers escribe en el libro *The Art of Getting Over: Graffiti at the Millenium*, "El movimiento individual del all-city [ver Glosario] inició cuando comenzaron a aparecer por todas las autopistas de Filadelfia las marcas con aerosol de Bobby Beck en 1959 (p. 23).

Powers (1999) aclama que el legendario CORNBREAD escribía a lo largo de la ruta de autobús que tomaba una chica en quien estaba interesado fue el sucesor de BECK y el primer

king [ver Glosario] del grafiti, con un reino que continuó durante la década de los sesenta y setenta.

A finales de 1960, el educador Herbert Kohl descubrió de manera inadvertida el inicio de la cultura de escribir en la ciudad de Nueva York. En un ensayo titulado *Nombres, Grafiti y Cultura* (1969), Kohl relataba haber encontrado que un chico de catorce años, a quién le daba clases, estaba involucrado en una cultura de adolescentes quienes escribían sus sobrenombres en las paredes de su vecindario en Washington Heights. Aunque a duras penas sabía leer, Johnny podía leer las paredes y conocía a más de treinta nombres a primera vista. Johnny, quien escribía "Johnny as Bolito", llevó a Kohl a un muro que él dice, había sido rayado durante al menos cinco años. Estos escritores sirvieron de inspiración para los escritores venideros, quienes luego combinarían su nombre con el número de la calle en la que vivían. Escritores como JULIO 204, CAY 161, LEE 163, BARBARA y EVA 62, y muchos otros escribieron durante finales de los sesenta y principio de los setenta principalmente en paredes de su propio vecindario.

Mientras estos desarrollos tempranos son importantes para establecer las raíces de la cultura, la historia contemporánea del grafiti comienza con un niño griego de Washington Heights, TAKI 183. Él dejó claro en qué consistía el grafiti: fama. TAKI era un mensajero de bicicleta quien escribía su nombre en lugares estratégicos de Manhattan, procurando hacerse notar entre sus compañeros y posiblemente alguien del medio. El 21 de Julio de 1971 logró su deseo cuando el *New York Times* le hizo una entrevista y publicó el artículo *Taki 183 genera amigos por correspondencia* le mostró a los jóvenes neoyorquinos que escribir grafiti podía darles

una voz, y que todo el mundo había llegado a conocer su nombre por este medio.

A principios de los años setenta el grafiti consistía fundamentalmente en firmas hechas con marcador pero junto con su aparición en medios masivos, vino su proliferación y no sólo comenzó a aumentar el número de escritores sino el tipo de técnicas y contenidos. Muchas anécdotas han sobrevivido al tiempo a través del boca a boca y el mito urbano, aunque existe un registro fotográfico extenso de la práctica durante los años subsecuentes, como afirma Snyder (2009):

Inspirados por TAKI y movidos por la naturaleza competitiva de la vida urbana, la cultura progresó de firmas garabateadas hechas con marcadores a piezas maestras elaboradas con aerosoles de múltiples colores en lo oscuro de la noche. La historia breve de este período es mejor mostrada en fotos (ver, por ejemplo, el libro de 1984 *Subway Art*), pero algunos hechos destacados incluyen la historia popular de la primera pieza. En 1972 SUPERKOOL descubrió que al montar el "fat cap" [válvula de punta gruesa] de un detergente en aerosol a la lata de pintura, podía expandir el diámetro del punto de pintura para cubrir áreas más grandes. Su firma era más grande y más estilizada y es, por tanto, acreditado por inventar la primera pieza maestra o su acrónimo, pieza (p. 23).

Fue entonces cuando la jerga se especializó. Las obras comenzaron a diferenciarse por técnica, tamaño y complejidad. Cada una de estas características era factor de diferenciación entre practicantes y otorgaba reconocimiento o desapruebo entre ellos. Snyder (2009) continua:

...(las)primeras piezas se hacían debajo de las ventanas del tren y eran llamadas window down [ventana abajo]. Para 1973, PHASE II, STAN 153, FLINT 707, PISTOL, RIFF, CLIFF, TRACY 168 y otros, habían desarrollado a la pieza hasta el punto en que los exteriores del tren mostraban trabajos suficientemente elegantes, hechas en letras burbuja [ver Glosario], con nubes y 3-D. Prontamente los mejores escritores pintaban piezas que cubrían un vagón entero o whole car. Muchos de estos burners [ver Glosario] eran hechos en un estilo ilegible e intrincado, llamado wildstyle [ver Glosario], término acuñado por TRACY 168 y otros. Para 1974, BLADE hacía piezas conceptuales en las que un pulpo sostenía cada letra de su nombre. En 1977, LEE y miembros de su FAB 5 CREW pintaron un tren entero; diez vagones, durante el curso de dos noches. Otras súper estrellas de este período incluyen a STAY HIGH 149, HURTZ, SLUG, SLAVE, DOC, MONO, VULCAN y BAMA. Las formas que ejecutaban en la noche eran llamadas según el tamaño del nombre y la cantidad de superficie cubierta en la superficie del tren: top-to-bottom [de arriba a bajo], end-to-end [principio a fin], windows down [ventana abajo] y whole car [vagón entero] (p. 24).

Una vez que el grafiti proliferó obtuvo la atención, no sólo de los medios de comunicación y los ciudadanos, sino también de las autoridades. Así es como los escritores comenzaron a protegerse utilizando pseudónimos, igualmente desecharon el uso de su número de calle, que años antes había sido una característica denotada de la firma. Inicialmente no había una idea concisa de cómo acercarse al problema. Una de

las primeras críticas directas que se hizo respecto al tema apareció en la revista *The Public Interest* (1979), titulado *Sobre el grafiti subterráneo en la ciudad de Nueva York* en el cual su autor Nathan Glazer, ataca el problema de manera directa:

No he entrevistado a los usuarios del metro: pero yo mismo soy uno y, mientras no me hallo haciendo, de manera consciente, la conexión entre los hacedores de grafiti y los criminales que ocasionalmente roban, violan, asaltan y asesinan pasajeros, el sentimiento de que todos son parte de un solo mundo lleno de depredadores incontrolables parece inescapable. Incluso cuando los graffiteros son los menos peligrosos de todos ellos, sus marcas siempre presentes sirven para persuadir al pasajero de que de hecho el metro es un lugar peligroso -un medio de transporte que debe ser utilizado sólo cuando no queda más alternativa. Por supuesto que el sentido de peligro en un lugar es diferente de la realidad de un lugar peligroso(...) Así, las señales de insuficiencia policial están por todos lados. Y la mente continua, y hace vínculos entre el grafiti y las señales rotas, detrás de vidrios rotos, que deben decirle al pasajero a dónde va el tren, las puertas dañadas que sólo abren a la mitad, y las demás señales visibles de daño en tantos otros vagones (pp. 4-5).

Tratándose de cercanamente quinientos escritores de grafiti para la época, entre 11 y 16 años de edad, se trató como cosas de niños. Glazer (1979) explica la situación polémica en que se encontraban las autoridades frente al surgimiento del grafiti:

¿Qué se puede hacer después del arresto para evitar que el escritor regrese al grafiti? ¿Meterlos en centros de detención juvenil? ¿Qué juez haría eso cuando hay asaltantes, ladrones y violadores con los que lidiar, quienes son mucho más amenazantes para los ciudadanos, y quienes no podrían ser acomodados en las diversas instituciones juveniles hacinadas? (p.5)

Por su parte, los ciudadanos tenían sus propios dilemas en cuanto al juicio y percepción que debían tener hacia el grafiti. Glazer (1979) asegura:

El grafiti levanta el extraño problema de un crimen que, comparado con otros, es relativamente trivial pero cuyos efectos agregados en el ambiente de millones de personas son masivos (...) Contribuye al sentimiento prevaleciente de la incapacidad de gobierno, el descontrol sobre el comportamiento criminal juvenil, y un resultante malestar y miedo. Las infracciones menores se agregan en un compendio que alcanza y afecta a cada pasajero del metro (p. 10).

El artículo desató la atención de las autoridades y, de manera más específica, el párrafo previamente citado sentaría las bases para lo que luego se conocería como la *teoría de la ventana rota*.

La teoría se concretó en un artículo escrito por George L. Kelling y James Q. Wilson, publicado en la revista *The Atlantic* en 1982. En él afirmaban a modo de metáfora que si la ventana de un edificio se rompe y no se repara, prontamente todas las ventanas a su alrededor estarán rotas

también. Con esta teoría planteaban que “una ventana irreparable es una señal de que a nadie le importa y así, romper más ventanas no tiene costo” (Kelling y Wilson, 1982, p.2).

Siguiendo la hipótesis de la ventana rota, se desarrollaron las primeras medidas legales contundentes para detener el grafiti. Mientras tanto, la segunda oleada de escritores aparece y se difunde la práctica a otros estados y países alrededor del mundo. Snyder (2009) menciona:

(...)SEEN, CRASH, ZEPHYR, FUTURA, DONDI, LADY PINK, QUIK, NOC, BLADE, y otros se sumaron al progreso de la forma de arte sobre trenes e incluso sobre lienzo. En este punto el grafiti se expandió a otras ciudades y en el exterior. Los turistas en Nueva York llevaban sus fotos de grafiti a casa y comenzaban a hacer prosperar movimientos en sus ciudades. Los dueños de galerías y medios se convirtieron también en vehículos importantes para diseminar el grafiti a una población más amplia (...) Mientras que los alcaldes de Nueva York estaban ocupados haciéndole guerra a la juventud urbana, los dueños de galerías locales e internacionales invitaban a escritores talentosos como DONDI, ZEPHYR, PINK, CRASH y otros para exhibir su trabajo en lienzos. La primera exhibición fue en 1978 en la galería Fashion Moda, en el Bronx (p. 25).

En la década de los ochenta se publican los primeros estudios y documentos sobre el grafiti. Numerosas películas y libros con material documental fueron publicados mundialmente. Resalta la película *Wild Style*, dirigida por Charlie Ahearn en 1983 y el libro *Subway Art*, publicado en 1984 por Henry

Chalfant y Martha Cooper, con un estudio fotográfico detallado de los orígenes del grafiti en Nueva York.

La proliferación mundial de la práctica generó reacciones encontradas en los ciudadanos y los legisladores por igual y la línea delgada entre ser un "vándalo" o un "artista" comenzó a trazarse. Mientras que el grafiti era percibido como un problema social genuino y tratado como tal en la esfera legal, era también aclamado por turistas, galeristas y estudiosos. Snyder (2009) acota al respecto:

Esta explosión artística y cultural comenzó a recibir la atención de los europeos también. En 1983, el galerista holandés, Yaki Kornblitt invitó a DONDI y otros escritores a mostrar su trabajo en Ámsterdam. Más adelante ese mismo año éstos escritores, quienes en casa eran tratados como criminales por el alcalde, la policía y algunos periodistas, mostraron su trabajo en el museo Boymans Van Beuningen en Rotterdam (p.26).

La guerra contra el grafiti había comenzado en 1972 y parecía culminar en 1989 cuando el alcalde de Nueva York cercó los patios (llamadas *yardas* en la jerga) de trenes y declaró que los trenes pintados no rodarían más. El objetivo era desalentar a los escritores ya que sus piezas no serían vistas por los usuarios y demás escritores. Esta época se conoce como el *Movimiento del Tren Limpio*. Como evidencia, el diario *The New York Times*, publicó una entrevista a los oficiales de tránsito el 10 de Mayo de 1989: "Se ha repuesto, reconstruido o limpiado gran parte de la flota (6.245 carros). Cuando aparezcan marcas nuevas, serán removidas prontamente..."

Ciertamente el grafiti en el metro de Nueva York se diseminó, y la considerada *época dorada* del grafiti, llegó a su fin. Pero la necesidad de escribir no fue abolida. Los escritores de trenes “emergieron” a la ciudad. Snyder (2009) señala sobre esta época:

La transición del subterráneo hacia las paredes a lo largo de toda la ciudad y luego del mundo es un desarrollo significativo que tiene poca atención. Muchos observadores e incluso participantes de la cultura ven a este cambio como el comienzo de un lento declive del auge temprano del movimiento. Mientras no es mi intención desdeñar los brillantes comienzos, es indudable que el fin de la era del tren liberó a los escritores de los túneles subterráneos, convirtiéndolos en expertos de las exploraciones urbanas en ciudades alrededor del mundo (p.31).

Las fotografías o *flicks* cobraron mayor importancia, convirtiéndose en un nuevo medio de difusión. “Las fotografías de grafiti hacían permanente un hecho fundamentalmente efímero, permitiéndole a otros escritores ver el trabajo de los demás sin vínculos a un tiempo o lugar específico” (Snyder, *ibid.*, p.31).

Con la fotografía el grafiti se desprendió de su ubicación geográfica y comenzó a construirse una comunidad global de escritores cuya la meta común no era ya cubrir la ciudad con sus firmas (*all-city*), sino viajar y cubrir espacios en el mundo entero (*all-world*).

Los años noventa se caracterizaron por escritores que se iniciaban en trenes y rápidamente emergían sobre tierra.

Snyder (2009) hace un recuento conciso y preciso de esta nueva faceta del grafiti:

(...)estuvieron entre los primeros en ser llamados "all-city" en muros. JOZ, EASY, JOSH 5, SMITHSANE, JA, REVS, COPE y VFR son algunos de los reyes indiscutibles de esa era. Ya que el tren no ofrecía un cuadro de referencia único, estos escritores rara vez utilizaban términos específicos para denotar el tamaño de sus piezas. El foco se centró en cómo cubrían la superficie, más que cuanta superficie cubrían. El grafiti contemporáneo, post-subterráneo, ocurre en tres formas principales: el tag, la bomba y la pieza. Aunque las tres formas buscan explorar las letras de un nombre, cada una tiene su criterio específico.

La pieza, diminutivo de "pieza maestra", es la denominación de un mural colorido. Una bomba es usualmente pintada con un color de outline o contorno y un relleno; también es llamada rellena (fill-in). El tercer estilo de grafiti, el tag, consiste en la firma del escritor hecha con un marcador o pintura. De estas tres, podría decirse que la pieza es la más complicada, ya que utiliza dimensiones y muchos colores. Sin embargo, incluso los escritores que aprenden a piezar, siguen desarrollando su bomba y tag, explorando constantemente diferentes aproximaciones a las letras (p.32).

A partir de este momento y hasta la fecha los estilos usados para trabajar las letras se mantienen más o menos sin cambios. Los retos en esta nueva etapa del grafiti estuvieron relacionados con pintar sitios de alto riesgo (*spots*), alta visibilidad e impacto, así como llevar el desarrollo de las

letras (*lettering*) a cualquier tipo de formato y técnica. La tarea de hacerse notar (*getting up*) fue abordada de diversas maneras y, aunque aún hoy en día hay muchos escritores que han regresado a la pintura de trenes, el grueso de los practicantes se dedicaron a las exploraciones urbanas y las paredes ciudadanas.

Snyder (2009) recapitula las hazañas de dos escritores prolíferos en la época de los noventa y principios del nuevo siglo:

COST y REVS fueron pioneros del proceso de usar galones de pintura con rodillos y extensiones para pintar sus nombres en lugares altos y prominentes. Estas piezas enormes (llamadas rodillazos -roller tags) evocan la impresión y, a su vez, la expresión “¿Cómo hicieron eso?” propia de la era del tren. A lo largo de los últimos años, estas piezas se han desarrollado en estilo, a medida que los escritores han desarrollado más eficiencia con los rodillos(...) COST y REVS complementaron sus rodillazos con una avalancha de afiches de 8.5" x 11" que pegaron por toda la ciudad. Utilizando pega a base de trigo y utilizando uniformes “oficiales”, COST y REVS colocaron afiches con su nombre en la parte trasera de casi todas las señales peatonales en la ciudad. Sus esfuerzos por expandir el significado del *getting up* incluían pinturas sobre enormes lienzos de metal hechos en estudio que luego atornillaron en los costados de edificios. En la última media década, REVS ha hecho esculturas de metal en su estudio para luego soldarlas en sitios públicos, ofreciendo su propia versión de arte público. También ha continuado pintando su autobiografía subterránea en

cada túnel en el sistema ferroviario de la ciudad (pp. 37-38) .

Así se resumen a grandes rasgos los incidentes más notorios y de aporte significativo para el desarrollo del grafiti, hasta convertirse en el hecho visual que se puede experimentar diariamente en las diferentes ciudades alrededor del mundo.

1.1.3 El movimiento en Venezuela

Poco material se encuentra disponible sobre la historia del grafiti en Venezuela. Las publicaciones que documentaban el movimiento de los años 80 en Caracas han desaparecido, al igual que los muros que aquellos pioneros alguna vez pintaron. Lo que queda, por ahora, son mitos urbanos e historias que van de boca a boca.

Sainz Borgo (2006), recuerda que “Después de la oleada de grafiti punk de los años 80, sólo el colectivo Los Raa se había dado a la tarea de intervenir las paredes caraqueñas” (p. 38).

Ahí, en ese nombre, fue donde se originó todo lo que hoy tenemos escrito en paredes: Los Raa. Fue tanto el impacto generado en la ciudad, que llegaron a colaborar para la famosa telenovela de los años noventa, “Por Éstas Calles” de Ibsen Martínez, y pintaron muros cuando nadie más lo hacía. Su legado permanece en el recuerdo de los escritores más antiguos, aunque las nuevas generaciones no tienen memoria de aquellas primeras semillas.

Caracas se diferenció de Nueva York en varios sentidos: el grafiti aquí no despuntó precisamente con Los Raa, pasaron diez años después de su desaparición para que el movimiento comenzara a tomar forma. Un antiguo escritor caraqueño, HASE, en una entrevista con Sainz Borgo (2006), relata: “Creo, y estoy casi seguro, que nosotros fuimos los primeros que empezamos a rayar Caracas de nuevo, después de la década de los 80. Venezuela tenía exactamente desde el 86, diez años, sin ver nada en las paredes” (p. 37).

A principios de los noventa las comunicaciones eran aún difíciles y poca información se dejaba colar desde Nueva York. Para 1996, con el movimiento ya bien avanzado en Norte América, aquí el grafiti permanecía críptico y mitológico.

El desarrollo en Caracas estuvo particularmente propulsado por un elemento que nada tenía que ver: la patineta. Sainz Borgo (2006) recalca: "Al menos en Venezuela, la patineta funcionó como un catalizador de la cultura Hip-Hop y aunque algunos pudiesen negar de pleno tal afirmación, otros lo consideran prácticamente una pieza propulsora dentro del movimiento hiphopero venezolano" (p. 38)

HASE relata que a finales de los 90, cuando ya había una pequeña comunidad de escritores establecida, la policía y los ciudadanos aún no habían decidido cómo afrontar al grafiti. "Pasaba la policía y no entendía nada" (p. 40). En este sentido, el grafiti ha atravesado por el mismo filtro social en todas partes del mundo. En principio ni los legisladores, ni las madres, ni los ciudadanos saben precisamente qué reacción tener. Crews como CSC, y CEL dominaron la escena a mediados de los noventa. Escritores como ORE, BEK, HASE, y MARK fueron de influencia en el Este y en el Oeste de la ciudad respectivamente. Cada uno ofrecía una visión diferente para el grafiti: algunos se interesaban en hacer bombas y convertirse en *all city*, otros resaltaban por la cantidad de colores y letras truncadas propias del *wildstyle*. Al igual que en Nueva York, algunos apostaban por cantidad mientras otros buscaban técnica.

Con el comienzo de siglo vino una oleada de información propulsada por la masificación del internet. Esta nueva

inyección de contenidos dio origen a la proliferación del grafiti por toda la ciudad. De acuerdo con Sainz Borgo (2006):

Por los muros había pasado ya una nutrida ruta de nuevos crews, entre los que se encontraba ROS, un grupo de graffiteros provenientes de El 23 de Enero y Los Símbolos, entre ellos ORLO, SCAS y JEZE; CTC, el cual, comandado por BEK y ORE, desplegaba en sus siglas la frase "Caracas También Culturiza"; a estos se sumaba ERA, este último -"Enemigos y Rivalet de la Autoridad", por sus siglas- estaba integrado por los tags PERS, SHOK, RAY, TUK, SOAP, CEPT y WAKE (p. 77).

Además apareció el crew BBS ("Big Bomba Squad") conformado por JASP, AFRO y HASE.

La generación de 1999 es lo que se llamaría luego "la nueva vieja escuela". De este año en adelante, la proliferación del grafiti se hizo notoria. Sainz Borgo (ibid.) recapitula:

Muchos de estos graffiteros, en ese entonces dispersos en pequeños crews, terminarían integrando los tres grupos principales de grafiti que existen hasta ahora en Caracas: CMS, el cual surgió en el 2004 y cuenta entre sus filas con 17 miembros provenientes de toda Caracas, así como de algunos crews disueltos; el llamado 243, integrado por los tags DAOS, ZER, NASTY y FLAVIO -quienes antiguamente formaron parte del crew OTM-, así como el grupo Vía Oeste, una nutrida comunidad de graffiteros -recientemente constituida- provenientes de todas partes de la ciudad, con especial acento en el oeste. (p. 79)

En Venezuela, la importación del grafiti vino estrechamente vinculada a la llegada de la cultura Hip-Hop, por lo que aquí, a diferencia de Nueva York, se creía que el grafiti era un *elemento*. Los escritores escuchaban rap, iban a fiestas de MC's, se unían con los B-boys y se vestían con el código de los raperos. Muchos escritores se iniciaron en el Break Dance; muchos MC's iniciaron como escritores. La fusión de los elementos era evidente a principios del 2000, aunque ahora se ha hecho una diferenciación más marcada especialmente en el caso del grafiti, del resto de los *elementos*.

Lo que sí es claro es que el grafiti siempre estuvo vinculado a la calle, a Caracas como espacio vivido, caracterizado por la necesaria movilidad ciudadina. El escritor INS, en entrevista con Sainz Borgo (ibid.), relataba:

Hay mucha gente que no ha pintado lo suficiente y quieren hacer algo más avanzado. Nosotros queremos pintar murales, conocerlos bien y crear algo nuevo (...) pero hay que estar claro: hay que conocer primero la calle. Si no has vivido eso, no puedes ponerte a hacer street art o arte callejero... (p. 122)

RAY, integrante del crew CMS, aclaró en una entrevista con Sainz Borgo su opinión sobre las finalidades últimas del grafiti:

El grafiti es, por naturaleza, egocéntrico. Muchos graffiteros podrán decir que pintan para ellos, pero eso no es así. Cuando estampas tu tag estás diciendo: 'Éste soy yo. Yo estoy aquí'. De hecho, cada tag es una personalidad y ocurren cosas curiosas porque a partir

de él construyes una imagen. Por ejemplo, en su época todos pensaban que ORE era un negrote todo agresivo, cuando en realidad él era un chamo catirito, flaquito. Eso es lo bueno del tag: crea la imagen que tú desees proyectar (p. 122).

Las diferentes alcaldías de Caracas han intentado lidiar con el grafiti de muchas maneras. Desde la política de “mano dura” hasta proyectos coordinados con los escritores, competencias, exhibiciones, conferencias y paredes llamadas “legales”. Desde el 2003 las alcaldías de Chacao y Sucre principalmente han emprendido tales proyectos pero ello no ha significado, de ninguna manera, la disminución de las actividades vandálicas, ni la práctica del grafiti ilegal, que se puede evidenciar notablemente en Caracas hoy en día.

El grafiti en Venezuela es aún muy joven y todavía existen vacíos de información significativos en su historia. Como se mencionó al principio, el legado que queda de aquellos años es casi mitológico, corre y se modifica centralmente en el boca a boca de quienes vieron y participaron en el nacimiento tardío de un movimiento que hoy satura el entorno.

1.2 Perspectiva sociológica del grafiti

1.2.1 El condicionamiento del hombre a causa del contexto urbano

El fenómeno de la modernidad alteró por completo los procesos sociales y productivos, así como el rol que tenía el hombre en tanto epicentro y motor de los procesos sociales, culturales y productivos. Es reseñada como un proceso de cambios que homogeneizó a la sociedad, dando paso a la generación de individualidades y permitiendo que los hechos y objetos se hicieran de apropiación generalizada; la masificación de los objetos y la capacidad de convertir, inclusive aquello inmaterial, en objeto de consumo se hizo realidad. El capitalismo y la revolución industrial son la fundación sobre la cual se desarrolla la urbe y el fin último es el progreso económico, de la mano con el avance tecnológico. La modernidad es movimiento, cambio permanente y también es *ciudad*.

La ciudad: el legado permanente de una época de cambios. De acuerdo con Krupat (1985), "la máxima creación de la mente humana" (p. 3). El espacio en donde se desarrolla la vida de más del 50% de la población humana; un lugar ambivalente donde se crea y modifica la percepción de la realidad.

El autor Freitag (1986; cp. Delanty, 2006) advierte que la modernidad trajo a la ciudad y junto a ella debió, necesariamente, venir un sistema de control. La racionalidad administrativa fue la herramienta que facilitó este control e implicó la creación de los Poderes Estadales, las leyes y

normas que regulan a la sociedad y que, con el tiempo, se convirtió en la espina dorsal del orden social y mayor mecanismo de regulación. Es pues, un modo de reproducción de la sociedad sustentada en la dimensión política e institucional de sus mecanismos de regulación, en la que el modo de reproducción y el sentido de las acciones que se cumplen es regulado por dimensiones culturales y simbólicas específicas.

La propuesta de Delanty (ibid., p. 79) sugiere que los modos simbólico-culturales de reproducción de la sociedad caracterizan a las sociedades primitivas y han sido sustituidos por modos de reproducción "operacionales". Freitag ha descrito a la posmodernidad como una descomposición sistémica de la sociedad que indica paralelamente la desaparición de la cultura, la subjetividad y la política. Ofreciendo un análisis sistemático y crítica a las tendencias de-simbolizantes y des-humanizantes del mundo contemporáneo.

Si bien las leyes y el aparato judicial varían de país en país, regulado principalmente por los parámetros culturales y simbólicos propios de cada cultura, la ciudad es, desde una perspectiva, un espacio físico reducido, donde se congrega una cantidad grandiosa de personas, con realidades y creencias sobre el mundo individuales y particulares. Esto presenta un reto importante, sobre todo en lo que concierne a la posibilidad de hacer de este espacio uno donde todas esas diferentes realidades puedan convivir y sentirse afines con su entorno. En las palabras de Krupat (1985), "...Propongo que la ciudad es un lugar de realidades múltiples y contrastantes" (p. 4).

Más aún, plantea que:

(...) ciertos entornos encajarán con las necesidades, valores, deseos y estilos de vida de algunas personas, pero serán incompatibles con las preferencias de otras. Cuando hay un "buen ajuste" entre las personas y su entorno, están felices, productivos, y satisfechos pero, a medida que el grado de ajuste decrece entre ellos y su entorno, los niveles de satisfacción y productividad caen (ibid., p. 13).

A este respecto resulta pertinente la propuesta teórica de Lefebvre (1974) sobre el espacio incluye tres ejes complementarios: las prácticas espaciales (espacio percibido), las representaciones espaciales (espacio concebido), y los espacios de representación (espacios vivido) que corresponden a un espacio social urbanizado. Contreras et al. (2006; pp. 114-117) elaboran sobre la teoría de Lefebvre y proponen que La polémica central de su teoría se desarrolla entre el *espacio dominante* (representación del espacio) y el *espacio dominado* (espacio de representación): en el primero se encuentran las representaciones de poder e ideología, control y vigilancia; el segundo es el espacio en el cual la imaginación (verbal y, especialmente no verbal) busca cambiar y apropiarse, y es donde ocurren los "rebotes de poder" sugeridos por Foucault, al igual que las "tácticas" definidas por De Certeau.

Las contradicciones pragmáticas entre estos conceptos han dado lugar a la dialéctica entre los movimientos de reapropiación y dominación del espacio. El asunto de la apropiación del espacio se torna ambigua en este punto y desde las perspectivas mencionadas se podrían cuestionar, inclusive,

las ideas más elementales sobre la propiedad privada y pública, así como la administración espacial contemporánea, pero este es un tema particularmente escabroso que no concierne a este trabajo más allá de la mención. A su vez entraña un discurso encontrado entre ambos conceptos y es, de hecho, donde se desarrollan los conflictos sociales por las luchas sobre la dominación del espacio.

Las contradicciones inherentes en la percepción y vivencia del *espacio dominante* son justamente las que dan lugar a la condición de desajuste entre el actor social y su entorno: Cuando el espacio que habita el actor social es percibido alternamente como un espacio modificable y estático a la vez, surgen cuestionamientos importantes sobre el rol que cada persona cumple en el sistema social y, sobre todo, cuestionamientos sobre la capacidad individual o grupal de alterar el entorno. La ciudad y, más aún, los parámetros de comportamiento socialmente aceptados e instituidos pueden expirar y van modificándose a lo largo del tiempo gracias al interaccionismo simbólico, a los movimientos sub-culturales y a los intereses vigentes para ciertos grupos sociales. Sobre este punto Seeman (1959) observó: "En el uso tradicional, la anomia denota una situación en la que las reglas sociales que regulan la conducta individual han colapsado o han dejado de ser efectivas como reglas de comportamiento" (p. 787).

Inevitablemente el humano, en condición de tal, desea modificar su espacio adyacente, de hecho, Read (1970) define al sentido estético como "(...) la facultad que permite al hombre modificar la *calidad* de su medio circundante" (p. 92), haciendo referencia a la necesidad intrínseca del hombre de ser un ente capaz de imprimirle significado a su entorno y de interactuar con él a través de dicha significación.

Consecuentemente, cuando se presenta la situación en que cierto grupo social, subcultura, o minoría desea cambiar algún parámetro o tradición, especialmente en el ámbito institucional, y la posibilidad de cambio está truncada para ellos, será común evidenciar desviación social y anomia. Es decir, cuando el espacio *dominante* se impone al actor social y el rango de reacción a través del espacio *dominado* resulta ineficaz, el desvío será una reacción psicológica natural. Este caso hipotético representa lo que Seeman (1959) clasificó como *alienación por impotencia*: “Esta modalidad de alienación puede ser concebida como la esperanza o probabilidad sostenida por el individuo de que su propio comportamiento no puede determinar la ocurrencia de los resultados o los refuerzos que él busca.” (p. 784) Adicionalmente se puede relacionar directamente con los estudios en psicología desarrollados por Rotter (1966) sobre el locus de control externo e interno. Alternativamente, si la posibilidad de cambiar cierto parámetro o tradición social es palpable para los grupos minoritarios, el desvío será de menor incidencia ya que el espacio se convierte en uno esencialmente *dominado* para la percepción del actor social por lo que no hace falta recurrir a conductas desviadas como agente de cambio.

Merton (1938) advierte al respecto que “...ciertas fases de la estructura social generan circunstancias en las que la contravención de los códigos sociales constituye una respuesta ‘normal’” (p. 672) o, en las palabras de Plant (1937), “una reacción normal de personas normales en condiciones anormales” (p. 248).

Siguiendo los parámetros teóricos propuestos por Merton (1938) en el campo de la anomia, en donde plantea que dos elementos de la estructura social conceptualmente

distinguibles pueden entrar en conflicto generando sociedades anómicas:

El primero consiste en metas, propósitos e intereses culturalmente definidos. Comprende un marco de referencia de aspiraciones. Estas metas están mas o menos integradas e implican grados variantes de prestigio y sensibilidad. (...) Algunas de éstas aspiraciones culturales están relacionadas a los impulsos naturales de los hombres, pero no son determinados por ellas. La segunda fase de las estructuras sociales define, regula y controla los modos aceptables de lograr dichas metas. Todos los grupos sociales invariablemente emparejan su escala de fines deseados con regulaciones morales o institucionales de procedimientos permitidos y requeridos para obtener éstos fines. Estas normas de regulación e imperativos morales no coinciden necesariamente con las normas técnicas o de eficiencia (p. 672-673).

Estos dos elementos, objetivos sociales y normas institucionales actúan conjuntamente, aunque esto no quiere decir que tengan una correlación recíproca. Merton (1938) explica más adelante los dos tipos de mal-ajuste generados cuando dicha relación no tiene un balance adecuado:

El énfasis puesto sobre ciertas metas puede variar independientemente del énfasis puesto en los medios institucionales. Puede desarrollarse una tensión desproporcionada, en ocasiones virtualmente exclusiva, sobre el valor de metas específicas, con relativamente poco interés en los modos institucionalmente apropiados

de obtener estas metas. Se alcanza un límite en esta dirección cuando el rango de procedimientos alternativos es definido sólo por consideraciones técnicas más que institucionales. Cualquiera y todos los mecanismos que prometen la obtención de esta meta relevante son permitidos en este caso extremo hipotético. Esto constituye un tipo de "mal-integración" cultural. Un segundo caso extremo se evidencia en grupos en los que las actividades concebidas originalmente como instrumentales son transmutadas en fines en sí mismos. Se olvida el propósito original y la adherencia a conductas socialmente proscritas se hace virtualmente obsesiva. Se asegura la estabilidad mientras que se elude el cambio. El rango de conductas alternativas se limita severamente. Se desarrolla un límite de tradición y una sociedad sagrada que se caracteriza por la neofobia (p. 673).

De allí que "las conductas aberradas puedan ser vistas como un síntoma de disociación entre las aspiraciones culturalmente definidas y los métodos socialmente estructurados" (Merton, *ibid.*, p. 674).

La socialización inadecuada se traduce en una respuesta de innovación, que mantiene las aspiraciones de éxito mientras que abandona los medios institucionales y, con ello, anula la posibilidad de frustración ante un sistema de normas obsoletas, incambiables o un aparato de control social inaccesible.

Cuando el sistema normativo no se ajusta a las realidad cultural del momento, se evidencia un rechazo de las mismas

por parte de los actores sociales y las conductas desviadas se hacen reincidentes, o, en las palabras de Read (1970), "El desequilibrio mental de la sociedad engendra el desequilibrio mental del individuo" (p. 85).

Si el aparato de control es inaccesible para los miembros de la sociedad, éstos se enajenan de la misma y la realidad es percibida como un objeto incambiable, lejano a sí. El sujeto se enfrenta entonces a una contradicción conceptual en cuanto a la maleabilidad de la estructura social y normativa. Como dijimos previamente, la ciudad y la sociedad urbanizada son espacios diseñados por el humano y, por ende, el sujeto las percibe como algo que puede modificar. Si en la práctica esta premisa le resulta falsa, el sujeto experimenta rechazo y frustración que pueden exteriorizarse en rebelión, desacato, aislamiento o disociación, un compendio de comportamientos que componen el denominado caos cultural.

En este punto resulta pertinente examinar la teoría propuesta por Merton (1938), específicamente su esquema sugerido para cinco modos alternativos de ajuste o adaptación en que pueden incidir los individuos que pertenecen a una sociedad orientada hacia la cultura. (Ver Figura #1, donde (+) significa "aceptación", (-) significa "rechazo", y (±) significa "rechazo y sustitución de nuevas metas y estándares".)

Figura 1. Esquema de modos alternativos de ajuste.

	Culture Goals	Institutionalized Means
I. Conformity	+	+
II. Innovation	+	-
III. Ritualism	-	+
IV. Retreatism	-	-
V. Rebellion ¹²	±	±

Fuente: *Social Structure and Anomie*, Merton, 1938.

Conciernen de manera particular el segundo (II) y quinto (V) tipo de adaptación (Innovación y Rebelión, respectivamente) ya que ambos sirven para explicar las razones y condiciones de las conductas desviadas que se analizan en el presente trabajo.

La anomia y la alienación son conceptos vinculados cercanamente y, como argumenta Nettler (1975), la anomia muy probablemente tiende a resultar en alienación. El estado de alienación es un concepto particular ya que se ubica en la intersección entre las condiciones socio-estructurales y la orientación psicológica individual, haciendo espejo una de otra.

El anonimato característico de la vida urbanizada, genera sentimientos de desencaje y alienación social. Ferdinand Tönnies (2002) propone que en el contexto de la relación del individuo con la sociedad, la alienación puede significar la falta de respuesta de la sociedad como un todo ante la individualidad de cada miembro y más aún, de los grupos minoritarios o subculturas. Ocurre entonces un desencaje estructural entre el individuo y su entorno (alienación). Las luchas por el reconocimiento social han sido llevadas a cabo por grupos una vez alienados; tal fue el caso

del movimiento feminista, los movimientos de segregación racial, así como los movimientos por la abolición de la esclavitud. El autor De Diego (1997) comenta:

...Williams (1984) subraya la importancia de las relaciones y luchas culturales en las diferentes formas de producción cultural y muestra hasta qué punto son decisivas las relaciones de producción entre los diversos agentes sociales para entender la naturaleza de lo que llamamos cultura. Sin duda alguna la marginalización de ciertos sectores de la sociedad ha llevado a su alienación y, consecuentemente, a la articulación de movimientos, subculturas, y demás formas de organización social en defensa de los derechos e intereses de dichas minorías (cap. 4).

Actualmente las subculturas son la forma organizativa que constituye el núcleo representativo de los intereses culturales minoritarios. Los movimientos contraculturales han sido motores fundamentales de cambio desde los años veinte. La teoría de subculturas solía describirlas como uniformes y estáticas. Los teóricos se refirieron a los años 1960 y 1970 dentro del paradigma moderno, que era de naturaleza objetivista, y entendía a la subcultura como un problema por solucionar. La delincuencia contra cultural era vista como poco natural o, según Hebdige (1997) "un bloqueo temporal en el sistema de representación" (p.130).

Más recientemente, la teoría de subculturas las describe fugaces, informales e híbridas. Pero las subculturas han estado siempre relacionadas con la juventud, incertidumbre económica, presiones laborales y han recaído en la diferenciación de clases (Van Krieken et al. 2006, pp.

517-518). De hecho, durante largos períodos de tiempo, las conductas subculturales pueden ser trazadas en ciclos económicos extensos, pareciendo emerger reincidentemente cuando las condiciones económicas están en declive, lo que regresa la discusión al concepto de anomia, uniendo de manera correlacionada y casi cíclica al arte, las subculturas, y a los parámetros socio-estructurales en las cuales se mueven.

1.2.2 El grafiti como hecho de creación en el marco de la criminalidad

Si algo es indiscutible es que el grafiti es un hecho creativo y, a su vez, es un hecho creativo proscrito por las leyes pero ¿por qué?. Lo que diferencia al grafiti de las artes tradicionales no son elementos gráficos, sino más bien sus implicaciones con respecto a la dominación del espacio público y, más específicamente, la dominación de lo visual.

Las razones que se han expuesto históricamente para considerarlo un acto vandálico varían, desde su adhesión conceptual a la teoría de la ventana rota (Kelling y Wilson, 1982), su potencial competitividad con los objetos de comercialización y la publicidad, el hecho de que es visualmente intrusivo, hasta su crítica más comúnmente expuesta, que representa una intrusión a la propiedad privada. Según Crow (2010), "(...)los motivos que generan mayor debate son las nociones de placer y malicia intencionada. El argumento es que el vandalismo es una solución apropiada para los problemas de éstos grupos, en términos simbólicos, expresivos y emocionales. Esto es que, dentro de su sin-sentido, tiene sentido" (p. 113). Ferrell (2003) afirma sobre esta base:

Legal o ilegal, bien sea un interés por prevenir el SIDA o promover la reputación de un crew local, el grafiti trastoca la estética de la autoridad. Es intrusivo en la "belleza" controlada de los ambientes ordenados, y pone a aquellos vestidos en dichos ambientes en la obligación de responder al grafiti como

una amenaza fea para su dominación estética. Puede que el grafiti disminuya el valor económico de una propiedad, o puede que sea intrusivo en las políticas de mantenimiento de la ciudad, pero quizá, más importantemente para aquellos que controlan la propiedad y la política, sea el hecho de que desprecia el sentido del estilo ordenado que los acompaña... En la batalla por el grafiti -así como las batallas por la etnicidad, identidad generacional, o control sobre el trabajo- el simbolismo y el estilo no pueden ser reducidos a un epifenómeno, o a productos o representaciones del "conflicto" real (p. 184).

Sobre la cita previa Jaworski y Thurlow (2008) elaboran:

Etiquetar a todo el grafiti como "transgresivo" o "ilegal" es una simplificación excesiva. Como indica la previa cita de Jeff Ferrell, en situaciones de conflicto, lo que constituye una violación de derechos para una parte, puede ser un reclamo de voz (y espacio) legítimo y afirmante para otros, y puede ser un recurso importante de identidad y alfabetismo (...) El grafiti sólo puede ser transgresivo si uno privilegia al orden hegemónico como el orden legítimo (p. 22).

Más aún proponen que el hecho de que el grafiti sea juzgado como una amenaza hacia la propiedad y las paredes limpias tiene que ser visto en términos de luchas por las semióticas preferidas del espacio. Es más, el grafiti depende grandiosamente de su confrontación con las líneas de autoridad alrededor del espacio público. Si el grafiti es admitido como una forma artística, sería pertinente comentar que la confrontación del arte contra las líneas de autoridad, el

status-quo y los parámetros sociales que rigen el comportamiento y las prácticas humanas no es algo nuevo, Dalirian (2005) observa que:

Los estudios psicológicos asumen que la cooperación o rechazo a participar en la estructura social puede ser 'constructivo' o 'destructivo'. Por ende, como discute Wegner, el concepto de alienación es cercano al de 'anomalía' y no al de 'desorganización' (...) Argumenta que la alienación es más una percepción de 'marginalidad' (intencional o inconscientemente) que un sinónimo de desorden mental o manía (p.7).

Para Krishna (1970), el arte es una manera constructiva de afrontar el estado de alienación. Existe la creencia de que esta condición ha estado siempre presente en las artes (Dalirian, 2005). Desde esta perspectiva, la oferta del artista es justamente una expresión de su condición alienada. Read (1967) argumenta que el arte tiene una naturaleza alienante y, por ende, el rol del artista en la sociedad es en igual medida alienante. McMullen (1968) desarrolló más esta idea, argumentando que la alienación es armoniosa y de hecho ayuda a los artistas a traer un mundo nuevo dentro del mundo corriente. Al respecto, Read (1967) afirmó: "Salvo notables excepciones de nuestra época, (...) muy pocas veces ha intentado la crítica encarar el arte como fenómeno social, como factor positivo en la resolución inmediata de los problemas de la sociedad contemporánea" (p. 5).

Dejando expuesto que, para ciertos psicólogos y sociólogos, existen dos tipos básicos de alienación (los "saludables" productivos, y los "enfermos" destructivos), logramos una diferenciación básica, no tanto en la condición

de la alienación sino más bien en el tratamiento personal que se le da. De hecho, para el autor Sinari (1970), los sujetos alienados y creativos son quienes hacen posible el desarrollo y mejora de la sociedad. Más aún, afirma que cada transición social y cultural en la historia ha sido propuesta y llevada a cabo por personas alienadas (p. 128).

Read (1967), reafirma:

(...) por su propia naturaleza, el artista es incapaz de encajar dentro de la estructura de una sociedad igualitaria. Es -ineludiblemente- un inadaptado social; un psicópata, a juicio del vulgo.", y extiende la idea observando que "La verdad es que el artista, con frecuencia (con más frecuencia aún si es un gran creador), ofrece a la colectividad algo que ésta no quiere aceptar, que rechaza por encontrarlo desagradable" (p. 7).

Con respecto a la condición creadora a la que se enfrenta la posmodernidad, Read (ibid.) propone que "El artista de hoy se encuentra aislado, separado de su prójimo y de la naturaleza. El esfuerzo que realiza es consciente; es una afirmación del yo y, a menudo, una agria protesta contra su impotencia" (p. 100), con lo que abre camino para afirmar sobre el rol del arte en la sociedad: "el arte también tiene su función revolucionaria, y al final, es la función más importante de todas" (p. 132).

Lachman (1988) cree que "Algunas formas de grafiti pueden desafiar a la hegemonía al dibujar sobre experiencias costumbres particulares de su comunidad, grupo étnico y su grupo etéreo, demostrando de ese modo que la vida social puede

ser construida de maneras diferentes a las concepciones dominantes sobre la realidad" (p. 231-232).

Jeff Ferrell (1993), retomando la teoría de las subculturas de Hebdige (1979), argumenta que la "batalla" por el grafiti es una por el estilo y, consecuentemente, por el derecho de afirmar y dar voz a la identidad propia.

Más aún, Jaworski y Thurlow (2008), sugieren que el grafiti, en términos de la relación texto-espacio, representa material rico en su calidad de marca lingüísticas y discursivas de la identidad espacial de los grupos, la hostilidad por el control territorial y demás tensiones intergrupales.

Por su parte, Scollon y Wong Scollon (2003) plantean que la ocurrencia del grafiti en "lugares donde la semiosis visual está prohibida" (p. 149) son traducidos como transgresivos ya que "no están autorizados y pueden, incluso, estar prohibidos por alguna sanción legal o social" (p. 151). Sobre esta tesis, Jaworski y Thurlow (2008) retoman la cita de Conquergood (1997) respecto al grafiti como contra-alfabetismo que desafía e imita, las relaciones entre texto, propiedad privada, y el control del espacio público:

Esta alfabetización proscrita imita y se burla grotescamente de la burocracia culta que administra licencias, recibos, placas, diplomas, ordenanzas, órdenes de arresto, tarjetas de residencia, y otras escrituras de poder y posesión. Lo que distingue la escritura de grafiti de otro alfabetismo subalterno es su criminalización: más que un alfabetismo ilegítimo, es ilegal (pp. 354-355).

Denotando que la escritura de grafiti desafía las suposiciones sobre quién controla el espacio, quién puede sancionar imágenes e inscripciones públicas y a quién le toca decidir cómo se ve una ciudad. De Diego (1997) comenta que "La problemática de la definición de la identidad social como resultado de una relación de fuerzas entre representaciones sociales se muestra como esencial a la hora de explicar esta elección del grafiti como medio expresivo" (cap. 4).

Más aún, reconociendo a dichas representaciones sociales dentro de la perspectiva de Durkheim (1964) del "hecho social", y relegándolo exclusivamente al contexto de las sociedades urbanizadas, conviene retomar los postulados de Sutherland (1992) en los que se sugiere: "Es más probable que se desarrolle una solución colectiva delincuente ante un problema de adaptación en una sociedad en la que se puede cuestionar la legitimidad de las normas sociales desde el punto de vista de su validez moral" (pp. 108-109)

Paralelamente, Fischer (1975) sostiene que la excesiva criminalidad propia de la ciudad se debe a la mayor impersonalidad, diversidad cultural, y las oportunidades criminales de la vida en la ciudad, en comparación con la vida en el campo y, de acuerdo con Sutherland (1992) y Clinard y Abbott (1973):

"Este argumento es consistente con muchos estudios sociológicos en áreas urbanas y urbanización, los cuales generalmente denotan que 'el estilo de vida urbano está caracterizado por un extenso conflicto de normas y valores, cambios sociales rápidos, creciente

movilidad de la población, énfasis en los bienes materiales y el individualismo, y el uso de control social formal más que informal'” (p. 85)

Goldberg et al. (2010) proponen al grafiti como elemento constitutivo de lo que se denomina *paisaje lingüístico* y argumenta:

(...) Si, como Lefebvre (1974: 35) aclama, la dimensión social es un producto social, entonces el arte popular en el dominio público puede ser considerado un producto socio-cultural. Más aún, el entendimiento de las imágenes como prácticas sociales también incluye ver a las imágenes como parte de luchas de poder entre grupos sociales opositores (p. 37).

Alonso (1998), advierte:

Todo tipo de grafiti suministra una comprensión vívida y a menudo poco halagadora de los lados ocultos de nuestra sociedad pero también representan una fuente de información intrigante para aquellos que estudian el comportamiento humano (...) Cómo la cultura dominante responde a los grupos subordinados puede ser visto en cómo el estado intenta erradicar el taggeo al remover al escritor de la sociedad a través de la encarcelación” (p. 21).

Aunque, más que la encarcelación, la definitiva guerra que han desatado los gobiernos contra el grafiti es mucho más una mediática, hasta el punto de convencer al grueso de la sociedad de que el grafiti es maligno o dañino para la sociedad y dejando al escritor de grafiti relegado a un grupo

marginalizado, que tiene como principal opositor a la opinión pública. Será relevante en este punto retomar la teoría sobre la alienación en el arte de Read (1967), en la que propone:

...el arte ha sido eterno factor de perturbación, un elemento permanentemente revolucionario. Esto porque el artista, en la medida de su grandeza, siempre se enfrenta a lo desconocido, y de esta confrontación nos trae algo nuevo, un nuevo símbolo, una nueva visión de la vida, la imagen exterior de cosas interiores. El artista es importante para la sociedad, no por hacerse eco de opiniones recibidas o por dar clara expresión a los confusos sentimientos de la masa: esa es la función de los políticos, los periodistas, los demagogos. El artista es lo que los alemanes llaman *Rüttler*, el individuo que trastorna el orden establecido. El mayor enemigo del arte es la mente colectiva, en cualquiera de sus muchas manifestaciones (p. 15).

CAPÍTULO 2: MARCO REFERENCIAL

2.1 Circunstancias del hecho fotográfico

El presente proyecto toma forma a través del ensayo documental fotográfico, y el grafiti como *sujeto* fotográfico delimita un escenario y ajuste que es maleable, ocasionalmente impredecible y que presupone algunas condiciones que serán detalladas a continuación:

1. En primer lugar, el grafiti es una actividad vinculada estrechamente con lo urbano, por lo que se evidencia constantemente el co-protagonismo de la arquitectura. Los objetos intervenidos, desde el punto de vista fotográfico, bien pueden ser tratados como sujeto principal de composición y en este sentido, un kiosko, un teléfono público, una santa maría, o un edificio pueden ser objetos centrales de interés. La relación dialéctica entre el grafiti y su entorno -la ciudad- se hace palpable en el documento fotográfico.
2. El grafiti es una ocurrencia fundamentalmente nocturna, por lo que la mayoría de las fotografías ocurren en condiciones de poca luz y sus implicaciones técnicas más directas son las bajas velocidades de obturación, así como la poca profundidad de campo. La esencia denotadamente espontánea del documento fotográfico dificulta el uso de trípode, por lo que utilizar elementos de manera improvisada como soporte, es una práctica común.
3. La ilegalidad y proscripción del grafiti tiene varias consecuencias: desde del punto de vista técnico, el uso del flash resulta inviable porque la naturaleza

clandestina de la actividad, equivale a la necesidad de encubrimiento. Paralelamente implica que los sujetos retratados no permiten que sus rostros se vean de manera reconocible, lo que conlleva a un condicionamiento de los encuadres y composiciones cuando una persona está implicada en la imagen. Consecuentemente será común el uso de tomas *over the shoulder*, planos generales, cámara en mano, así como ángulos nadir. Cuando un sujeto está implicado en la imagen, podría perfectamente ser trabajada como fotografía de acción y, en este sentido procurar un interés importante en el sujeto y su movimiento como elemento de composición. La prosecución del acto implica también que debe ser ejecutado en la menor cantidad de tiempo posible: el tiempo promedio de una *bomba rellena* es de 3-5 minutos, dependiendo de la complejidad de la misma, lo que convierte al hecho en uno muy fugaz, en el cual no hay lugar para la repetición de situaciones, ni la posibilidad de prolongar poses, gestos, y afines.

La ilegalidad trae consigo una última implicación y tiene que ver con el ambiente tenso en el cual ocurre que, a su vez, se ve reforzado por la nocturnidad y las condiciones sociales específicas del entorno caraqueño. La tensión es un factor condicional decisivo que muchas veces busca salida en la imagen final.

4. El espacio geográfico específico, Caracas, trae consigo otras tantas implicaciones: Los índices de violencia y robo, y las condiciones sociales generales acentúan el ambiente de tensión en el que se desarrolla la documentación y ocasionalmente dificultan la libertad de composición, así como la disponibilidad de tiempo para preparar la imagen.

Estos cuatro puntos determinan las limitaciones técnicas y, tomando la forma del ensayo fotográfico, a su vez dan paso a dos sub-géneros fotográficos centrales, enmarcados siempre en el género documental -tal y como lo describen Barthes (1982), Dubois (1986), Fontcuberta (1997) y Freund (2006)- que pueden ser perceptibles en el presente ensayo: la fotografía nocturna y la fotografía urbana o de paisajes urbanos.

Keimig (2010), apunta sobre la fotografía nocturna:

"Muchos fotógrafos han tomado la aproximación de 'toma-en-oscuridad' con respecto a la toma de fotografías nocturnas, utilizando cualquier rollo que tuviesen a mano cuando aparecía la inspiración pero históricamente, pocos lo han perseguido con inspiración y dedicación. La historia de la fotografía nocturna, aunque puntuada por lapsos generacionales, ha traído al frente algunos esfuerzos distintivos. No fue hasta mediados de la década de los setenta que la fotografía nocturna comenzó a captar la imaginación de muchos, y ha crecido exponencialmente desde entonces, convirtiéndose verdaderamente universal con la aparición de la cámara digital" (p. X).

La fotografía nocturna se inició formalmente mucho después e la fotografía de día. Como recuenta Keimig: "No fue hasta que Paul Martin en Londres, y William Fraser y Alfred Stieglitz en Nueva York comenzaron a fotografiar de noche, al final del siglo XIX, que alguien produjo un cuerpo significativo de imágenes nocturnas" (p. 6). Estos tres de fotógrafos, cuyos trabajos se desarrollaron entre 1887 y principios de 1900, son los pioneros más notables del

pictorialismo propio de la época, que muy bien se ajusta a la nocturnidad.

No fue hasta 1907 que el fotógrafo y sociólogo Lewis Hine utilizó la fotografía nocturna como medio documental por encima del medio pictórico, hasta entonces central en la corriente de la fotografía en condiciones de poca luz. Documentó durante diez años para el Comité Nacional de Labor Infantil.

En 1908, A. H. Blake organizó la Sociedad de Fotógrafos Nocturnos de Inglaterra, sentando bases para la especialización en dicho tipo de imágenes.

El trabajo del húngaro Gyula Halász (quien luego cambiaría su nombre a George Brassai) es fundamental en la historia de la fotografía nocturna, centrándose en la documentación de la vida nocturna en París durante la Gran Depresión, retratando temas como burdeles, antros de opio, bares, teatros y cabarets. Buena parte de su trabajo fue publicado en 1932 en el libro *Paris de Nuit* (París de Noche), que fue la primera monografía de fotografía nocturna en la historia. Más adelante, influenciados por Brassai, Harold Burdekin y John Morrison publicarían *London Night*, y en 1992 el fotógrafo Volkmar Wentzel utilizaría una titulación y aproximación similar para su ensayo fotográfico, *Washington by Night*.

Más adelante, fotógrafos como William Gedney, Arthur Ollman, Jerry Buchard y Steve Harper hicieron contribuciones importantes al género desde 1970 hasta mediados de los 90.

De la década de los 90 en adelante hubo un importante movimiento especializado en la fotografía nocturna de exploraciones urbanas. Consiste en grupos de personas que se aventuran en la ciudad con un equipo sofisticado de iluminación y sus sujetos centrales son construcciones abandonadas, pasadizos subterráneos, azoteas de edificios. Troi Paiva ha sido una gran influencia para éste sub-género fotográfico con sus ensayos de lugares abandonados en el desierto de California (ver Lance Keimig, 2010, pp. 55-56).

Más aún, Keimig afirma que "La noche ha sido asociada con la soledad, el peligro, el misterio y lo desconocido a lo largo de la historia humana. La noche transforma nuestras nociones del mundo de una certeza rutinaria a una de desconocimiento misterioso. La noche guarda secretos -secretos que pueden comprometer a nuestra curiosidad, darnos refugio o asustarnos." (p.4) La frase cobra aún más relevancia cuando se trata del grafiti como sujeto fotográfico, ya que representa para muchos uno de los varios secretos que guarda la ciudad y que ocurre justamente en el misterio de la noche.

De gran pertinencia resulta también la aproximación fotográfica planteada por Michael Kenna (2000) en la introducción de su libro *Nightwork*, en donde explica sobre la fotografía nocturna: "Estoy más interesado en la relación entre la tierra y la humanidad. Espero que el observador sea capaz de entrar en la imagen y reaccionar ante el paisaje", añadiendo:

La mayoría de mis imágenes están abiertas a interpretación. El sentido oculto del contenido es la relación, confrontación, y/o yuxtaposición entre el paisaje, en sus varias manifestaciones como tierra,

aire, fuego y agua y la huella humana, los rastros que dejamos, las estructuras, edificios e historias. A veces el énfasis en la imagen estará en el paisaje, y la influencia humana será leve, aunque siempre presente. Otras veces el escenario urbano o industrial será más dominante y el paisaje visible a duras penas, representado en una nube, agua en movimiento o un velo de bruma (para. 9).

Por su parte, la fotografía urbana usualmente está asociada a la vida en la ciudad, actividades o patrones culturales vividos dentro de ellas, incluye al transporte público, calles, representando experiencias vividas en estos espacios. También se le conoce como *fotografía de calle* o de *paisajes urbanos* y se considera un sub-género de la fotografía documental. Su definición es difusa porque el género se ubica en la intersección entre la fotografía turística, documental, y el fotorreportaje, además de valerse de algunos aspectos técnicos de la fotografía arquitectónica pero se diferencia de dichas corrientes principalmente por su finalidad (Clive Scott, 2007).

La historia de la fotografía urbana es casi tan extensa como la historia de la fotografía misma. Desde la famosa foto que Niepce (1765-1833) tomó desde el balcón de su casa, hasta reconocidos fotógrafos de la actualidad, se pueden rastrear las diferentes aproximaciones hacia la fotografía urbana. Loïs Daguerre (1787-1851), el inventor del daguerrotipo, ya procuraba documentar la ciudad y desde éstos primeros intereses por la metrópolis como sujeto fotográfico ha habido una inmensa cantidad de fotógrafos especializados en el género tales como William Fox Talbot, Calvert Jones, Charles Marville, Eugene Atget, Alfred Stieglitz, Paul Strand,

Lewis Hine, Robert Capa, André Kertesz, Brassai, Weegee, Bill Brandt, Henri Cartier-Bresson, Dorothea Lange, Helen Levitt, Walker Evans, William Klein, Diane Arbus, Elliot Erwitt, Robert Doisneau, sólo por nombrar algunos personajes relevantes.

De acuerdo con Scott (2007), la fotografía urbana sentó base definitiva en la década de 1890, cuando le pidieron a Eugène Atget que documentara la arquitectura parisina, que se encontraba en un proceso de cambio radical.

De acuerdo con Alex Coghe (2009):

“La fotografía urbana utiliza la aproximación cruda de la fotografía pura, de la cual deriva. La fotografía urbana no se escenifica, (...) es una reflexión sobre la vida cotidiana a través del ojo del fotógrafo, capaz de documentar lo común capturando momentos decisivos, o aquello que los demás no pueden ver.”

Es un reflejo de la sociedad, que surgió junto con el auge de las grandes metrópolis. Los sujetos fotográficos son muy variantes pero incluyen de manera intrínseca la huella o condición humana. No se puede dejar de lado el aporte e influencia que tuvo la fotografía de Erich Salomon entre 1928 y 1933, su invención de la *fotografía cándida*, así como los demás aportes que tuvo para el foto reportaje (Freund, 2006).

De acuerdo con Walter Benjamin(1936), la cámara es el medio más adecuado para los espacios urbanos porque logra congelar momentos en un contexto enteramente dinámico y cambiante. Este subgénero es particularmente dependiente de su contexto de producción, y de acuerdo con Scott (2007), también

depende en buena medida de nociones tomadas de la literatura, como la transitoriedad, velocidad, un afecto por lo nocturno y, en muchas ocasiones, una atracción hacia lo morboso.

Sí se toma como certeza que cada ciudad tiene un *pulso*, o una *personalidad*, la función de la fotografía urbana es retener dicho espíritu impalpable y convertirlo en una representación visual concreta. Se trata, en las palabras de Sontag (2006), de "...maneras de vivir la realidad como un conjunto de apariencias, una imagen" (p. 225). Más aún, si se analiza a la ciudad, en analogía con lo expuesto en el capítulo anterior, como un espacio contrastante, contradictorio, del cual el individuo debe formular generalizaciones para plantearse a sí mismo como una configuración, la fotografía no es más que, como afirmó Kertész, una "...herramienta. A través de ella doy razón de todo lo que me rodea."

Es pues un método para organizar y replantear la realidad de una manera fraccionaria.

Por su parte, los ambientes de tensión, así como la escasa disponibilidad de tiempo, característicos en la documentación del grafiti pueden conseguir similitudes con el fotorreportaje o quizá, la fotografía de guerra, aunque ésta última comparación termina siendo ambiciosa, ya que los niveles de estrés son claramente diferenciables. Sin embargo, se debe hacer notar que sí requiere cierto control de tensión y que la condición determina en buena medida el resultado final de la imagen y juega un papel fundamental en la experiencia del fotógrafo.

Por último se debe hacer una acotación sobre el documento de grafiti específicamente: Si bien la movilidad y el dinamismo característicos de la vida urbana contemporánea se extiende a todas las esferas de la actividad humana, el grafiti es, por excelencia, un hecho efímero. El paisaje de grafiti cambia todos los días: se enfrenta a la oposición, no sólo de los gobiernos e instituciones públicas y privadas, sino también, a la desaprobación de otros escritores, a los reclamos políticos y sociales de otras subculturas cuya voz encuentra salida en las paredes de la ciudad. Ello hace que la mayoría de las fotos sean irrepetibles o que no siempre se pueda esperar por un perfecto día soleado para hacer una toma final.

El grafiti, sin duda, es particularmente maleable y, en muchas ocasiones, ni siquiera alcanza a ver la luz del día siguiente. El trabajo de los primeros escritores, tanto venezolanos como de otras regiones del mundo, no existe ya sino en papel fotográfico, y las paredes de las ciudades no son sino una sucesión de capas de pintura; una sucesión de reclamos por la estética preferida de una ciudad. En todos los casos, la fotografía documental congela fracciones de tiempo en un cuadro, dejando rastro de un momento, acción o gesto que difícilmente podrá ser recreado nuevamente, pero esta afirmación se hace más palpable cuando de grafiti se trata.

La estrecha vinculación entre el grafiti y la fotografía como único medio de subsistencia en el tiempo ha creado entre ambas una relación de recíproca necesidad. Como afirmó Snyder (2009):

La inclusión de *flicks* en revistas creó un nuevo espacio donde las piezas de grafiti de alrededor del

mundo corrían juntas para ser juzgadas, criticadas y aprendidas. Esta liberación del grafiti de la ubicación geográfica específica esencialmente formó el inicio de una comunidad global de escritores (p. 31).

Como se puede apreciar, el grafiti, desde sus inicios, tuvo una fuerte relación con la fotografía y ésta resultó ser un móvil para su proliferación alrededor del mundo.

Por su corta historia, la fotografía de grafiti no ha sido reconocida aún como sub-categoría autónoma del género documental, ni se ha teorizado sobre los parámetros visuales externos o internos propios de la misma. Sin embargo, desde hace varias décadas, existe la fotografía de grafiti que deja una huella formalmente analizable, no sólo de su referente, sino de sí misma.

Jon Naar, un fotógrafo urbano, se interesó por el grafiti y documentó buena parte de los orígenes de la actividad en Nueva York durante los años setenta. Sus fotos fueron publicadas oficialmente en 1974 bajo el título *The Faith of Graffiti*, que se convertiría en un clásico retrato de la ciudad durante aquella época. Luego publicaría *The Birth of Graffiti* (2007) que ofrece, de la misma manera, una retrato clásico de Nueva York, cuando el grafiti era omnipresente y emblemático. Jack Stewart también documentó extensivamente el origen del grafiti durante los años setenta aunque el libro definitivo no fue publicado hasta el 2009 bajo el título *Graffiti Kings: New York City mass transit art of the 1970s*.

Aún así, los primeros fotógrafos de grafiti reconocidos ampliamente dentro de la sub-cultura fueron Martha Cooper y

Henry Chalfant, quienes pasaron a formar parte de la historia del grafiti por fotografiar sus inicios en Nueva York durante los años setenta y ochenta. Henry Chalfant hizo su primera publicación especializada en 1987, titulada *Spraycan Art* y luego, junto a Cooper, publicó varios libros, entre los cuales resalta *Subway Art* (1984), un libro especializado en fotografía documental de grafiti que sentó base para los encuadres y sujetos fotográficos más recurrentes en el desarrollo del género. Este mismo año Craig Castleman publicó *Getting Up: Subway Graffiti in New York*, abordando la misma temática con una fotografía de menor influencia pero igualmente válida en cuanto a documento fotográfico del género.

En 1987 comenzó a circular *Can Control*, la primera revista especializada en grafiti. En este momento las fotografías comenzaron a llamarse *flicks* y su función comenzó a desatarse completamente de los parámetros tradicionales de la fotografía, ya que no tomaba mayor interés por el encuadre o la luz, sino que consistía en fotos frontales, planas, cuya función principal y única era retratar la pieza de grafiti para que pudiese ser vista con detalle por otros escritores alrededor del mundo.

En la década de los noventa la fotografía de grafiti se popularizó y más personas se interesaron por la especialización en el género. Resalta *The Art of Getting Over: Graffiti at the millenium* (1999), escrito por Stephen Powers (a.k.a ESPO), no sólo por su contenido narrativo, sino por la calidad de las fotografías. Con el advenimiento del nuevo siglo aparecieron innumerables publicaciones fotográficas especializadas: *Like Lipstick Traces: Daily Life Polaroids from Thirteen Graffiti Writers* (2009) de Jeremie Egry fue un

proyecto particular, que consistió en enviarle cámaras Polaroid a varios escritores reconocidos alrededor del mundo con la finalidad de que documentaran su día a día en este formato, resultando en un libro compuesto por más de 600 Polaroids, acompañadas por anécdotas y relatos de cada escritor.

La década del 2000 en adelante ha estado caracterizada por el aumento cuantitativo y cualitativo de la fotografía de grafiti, y las fotografías frontales, desinteresadas por la calidad técnica, son primordialmente tomadas por los escritores mismos, dejando dichos intereses para el fotógrafo especializado. En el presente proyecto, la influencia del trabajo de algunos fotógrafos enfocados en el grafiti resulta evidente, no sólo en cuanto a técnica, sino también en la aproximación al sujeto fotográfico. Las fotografías de Nils Muller (2009), Keegan Gibbs (*Vandals*), Jürgen Grobe (2008), Alex Fakso (2007), Ruedione (2009), Ozkar Georgias, Edward Nightingale, John F. Conn y Will Robson Scott (2009/2011), entre muchos, son particularmente pertinentes.

A pesar de que en las publicaciones previamente mencionadas la función del texto está mucho más orientada hacia la descripción del fenómeno del grafiti, más que hacia una teoría de las experiencias del fotógrafo, sus métodos y técnicas, un correcto estudio semiótico y formal de las imágenes ahí expuestas es recomendado y podría conducir a una efectiva teorización de la práctica. La fotografía de grafiti fue, desde sus inicios, y continua siendo hoy en día, el formato predilecto de documentación del hecho visual en cuestión. A medida que pasa el tiempo toma forma más sólida, con parámetros técnicos más precisos, y por ende, más accesibles para teorizar. Esta modalidad de la fotografía documental

inviste de poder icónico a una categoría de la cultura visual que es signica en sí misma y altamente poderosa en su composición gráfica, sobre todo si se considera desde su contextualización espacio-temporal. Colabora, más que cualquier otro formato, con el *aura* (ver Moxey, 2009) que rodea al ejercicio del grafiti y aporta, no sólo como documento histórico de una práctica social, sino también como objeto artístico autónomo, con la capacidad de atraer por su valor estético, de aportar significado y organizar la sustantividad connotada y denotada de un aspecto específico de la realidad sensible.

CAPÍTULO 3: MARCO METODOLÓGICO

3.1 Objetivo general

Realizar un ensayo fotográfico que documente la sub-cultura grafitera de Caracas.

3.2 Objetivos específicos

- Retratar elementos simbólicos que caracterizan a la ciudad de Caracas.
- Plantear a la sub-cultura del graffiti como ocurrencia social apropiada para el estudio académico.
- Revelar el carácter iconográfico y simbólico del graffiti.
- Generar imágenes con potencial atractivo y de impacto visual.
- Descubrir elementos visuales clave del entorno urbano procurando retratar una identidad visual caraqueña.

3.3 Delimitación

El ensayo es un proyecto que se inició en Caracas, Venezuela en el año 2009 y culminó formalmente en abril de 2012.

Se estipuló que el proceso de recaudación de material teórico y bibliográfico estuviese repartido en el año académico que corresponde para la ejecución del trabajo especial de grado (abril de 2011-abril de 2012), dejando el

último mes para el proceso de selección, impresión y organización del material.

El objeto de estudio estuvo limitado a la sub-cultura graffitera en Caracas, abarcando no sólo el quehacer del escritor sino también las características del entorno que lo rodea, concentrándose en la actividad de un colectivo en particular (*Cómanse Mis Sobras/CMS*), que se formó en 1999 y está constituido por alrededor de 13 jóvenes, entre 20 y 28 años de edad.

El enfoque del trabajo documental estuvo centrado en la relación bidireccional y retroalimentada que existe entre el escritor y la ciudad, tomando signos visuales claves que representen y sinteticen dicha relación.

En este sentido, más que un enfoque al producto visual en sí, fue una mirada al graffiti como experiencia urbana, o una reflexión sobre el entorno gráfico de Caracas.

3.4 Justificación

El graffiti ha cobrado una prominencia notable en las calles de Caracas en los últimos cinco años. Hoy por hoy está presente en la mayoría de las avenidas, calles y transversales. Está en lugares que se creerían inalcanzables y, al revelar su alcance, cualquiera podría sentir vértigo de la mera idea. El graffiti invita a los ciudadanos a interactuar con la ciudad; a encontrar curiosidad en las esquinas y rincones que de otra manera pasarían inadvertidos; recontextualiza y ofrece un segundo nivel de lectura a los objetos cotidianos y es el único mecanismo hasta la fecha que ha demostrado capacidad para investir de un poder visual

regenerado a un banal teléfono público, a un poste de luz, a un letrero, al borde de convertirlos en tótems.

En un acto desafiante, que perturba y diferencia el paisaje visual urbano y que, en todos los casos está dispuesto deliberadamente sobre la propiedad pública y privada, hay espacio para detenerse y darle una segunda lectura a un fenómeno de creatividad masificada, que mucho potencial comunicativo tiene, si se le aproxima con las teorías visuales apropiadas. Mientras más intrusivo y extravagante es, más contenido conlleva.

Por ese mismo desdén hacia todo lo que se considera valioso hoy en día (la propiedad privada, el lenguaje escrito, las bellas artes, el dinero, el orden) el grafiti ha sido dejado a un lado como fenómeno cultural para los académicos y profesionales. Especialmente en Latinoamérica, es una manifestación que ha sido abordada desde la óptica legislativa y penal, más que desde los estudios correspondientes. Este proyecto es una invitación a abordar el tema del grafiti desde la perspectiva académica, en la cual se propone el estudio del documento fotográfico como punto de partida.

El interés por el tema surgió a través del interés por la cultura visual misma, por interacciones con el entorno y preguntas surgidas de las mismas: ¿Quiénes son? ¿Para qué lo hacen? ¿Qué significan esas letras completamente desapegadas del signo lingüístico tradicional? Algo deben significar. En las palabras de Mitchell (1996), "¿Qué quiere esa imagen?".

En la búsqueda de respuestas, se topa el investigador con un misterio rotundo y, por supuesto, la curiosidad se vuelve ineludible. La investigación previa hizo obvio el secretismo

del asunto: no se conseguía, por ningún lado, un registro fotográfico de calidad sobre el fenómeno en Caracas. Nadie aún se había interesado de esa manera, al menos no en esta ciudad. Este proyecto pretender ser ese interés naciente y aspira poder llamar la atención de quien se tome el momento, si no para observar su entorno de forma inquisitiva, para leer una propuesta sobre un aspecto poco explorado de los estudios visuales venezolanos.

3.5 Hipótesis

El graffiti es un fenómeno expresivo urbano que posee cualidad de signo visual y lingüístico. En cuanto conducta desviada, es un hecho social con implicaciones y significados connotados provistos de información valiosa sobre las condiciones sociales y psicológicas que dominan a la colectividad en un momento determinado de la historia, por lo que su correcta documentación y estudio puede resultar revelador y estimable para decodificar problemas sociales estructurales de mayor profundidad.

3.6 Tipo de investigación

Se lleva a cabo una investigación exploratoria y descriptiva de tipo cualitativa, catalogada como un documento fotográfico. De acuerdo con el autor Roberto Pineda, puede ser sub-divida en una investigación etnográfica ya que, "La investigación etnográfica constituye la descripción y análisis de un campo social específico, una escena cultural determinada (una localidad, un barrio, una fábrica, una práctica social, una institución u otro tipo de campo) sin perjuicio de la aplicación de otros métodos y técnicas de recolección, síntesis y análisis. La meta principal del método etnográfico consiste en captar el punto de vista, el sentido, las

motivaciones, intenciones y expectativas que los actores otorgan a sus propias acciones sociales, proyectos personales, colectivos, y al entorno sociocultural que los rodea”.

Es una investigación teórico-práctica ya que las conclusiones derivan de una teoría que se llega a comprender por medios empíricos. De esta manera implica primariamente, una investigación documental (teórica) que es validada y reforzada mediante una investigación de campo (práctica).

3.7 Diseño de investigación

Se procuró, mediante una investigación no experimental, describir un evento en un momento específico del tiempo. Según Campbell y Stanley (1966), este tipo de investigación no altera o manipula las variables de estudio sino más bien, observa los fenómenos en su contexto natural. Es un diseño transversal de investigación ya que recolecta los datos en un solo corte en el tiempo.

La escogencia del diseño de investigación estuvo fundamentada en el objeto de estudio. Al no manipular las variables, los resultados conductuales y situacionales obtenidos pueden contener mucha más información que aquellos obtenidos mediante un experimento controlado.

3.8 Procedimiento

La primera fase consistió en plantear y puntualizar el objeto de estudio. En esta etapa se seleccionó y contactó a los sujetos fotografiados, igualmente se planteó un formato de presentación, así como la aproximación teórica y visual propia del ensayo fotográfico.

En la segunda etapa se desarrolló el marco teórico y la investigación a profundidad relativas al fenómeno del graffiti tanto en Venezuela como en el resto del mundo. La importancia de ejecutar esta fase previa a la documentación fue familiarizarse con el objeto de estudio y saber de antemano qué elementos eran relevantes para el proyecto.

La tercera fase estuvo compuesta por una entrevista previa con los escritores. Esta fase aportó información de primera mano respecto al fenómeno del graffiti en Caracas, así como a las experiencias de cada uno y ayudó a que el investigador intimara con los sujetos fotografiados para reducir el grado de afectación del investigador sobre el evento estudiado.

Seguidamente se procedió a la ejecución de las fotografías (previa pauta con los escritores). No se utilizó ningún tipo de luminaria artificial, exceptuando la provista por el entorno; tampoco se utilizó estabilizador (trípode) por motivos de seguridad. Las locaciones documentadas fueron improvisadas y estuvieron sujetas a la voluntad de los escritores, a la fecha y el momento dado. En función de los resultados obtenidos en la primera y segunda fase de documentación, se planificaron más reuniones.

En la quinta etapa se seleccionaron aproximadamente 200 fotografías con un hilo coherente de narración visual. En las fases de selección subsiguientes se redujo la cifra a 60. Fueron enviadas a imprimir y organizadas en el formato discutido y organizado en las fases previas.

Por último, varias impresiones de las imágenes fueron entregadas a los escritores para que ellos intervinieran

(mediante citas, anécdotas o ideas) y comentaran sus apreciaciones personales sobre cada excursión. Dichas opiniones fueron discutidas verbalmente y se tomó nota de los aspectos más importantes. La suma de todos estos procesos dio paso a las conclusiones de la investigación.

3.9 Propuesta visual

Como se indicó previamente, los objetos centrales de documentación serán los escritores de grafiti, su trabajo urbano, el contexto en el que operan, así como los objetos en sí intervenidos (vallas publicitarias, teléfonos públicos, santa marías, paredes, postes de luz, kioscos, letreros de vialidad y demás objetos inmobiliarios propios de la ciudad).

Las fotografías estarán caracterizadas por las condiciones de poca luz y sus consecuentes valores de obturación y apertura. Se procurará un hilo conductor que lleve al receptor a través de una noche en el mundo del grafiti, respetando la semántica de la narración visual. La búsqueda será, en ocasiones, el sentimiento de intimidad con personajes poco accesibles para el grueso de los habitantes de Caracas, ya que los escritores de grafiti forman comunidades o *crews* muy cerrados y de difícil acceso y prefieren mantenerse anónimos en todo caso. A la vez estará presente el misterio que los envuelve, reforzado por el ambiente nocturno así como un intento por retratar las situaciones de tensión vividas, no sólo por las peripecias que hacen, sino por el ambiente de hostilidad generalizado en Caracas.

Al estar enmarcado dentro del género documental, se implica un control mínimo de las situaciones presentadas, así como una manipulación de los hechos que no va más allá de la

selección de encuadres y momentos de captura. La fotografía cándida no será contemplada ya que los sujetos están plenamente conscientes de la presencia del fotógrafo aunque, en semejantes situaciones de tensión, esta misma presencia carece de impacto alguno sobre los hechos, los gestos, y reacciones.

Los encuadres estarán severamente limitados en el caso de los retratos ya que, debido a la naturaleza clandestina del fenómeno, los escritores en su mayoría, prohíben que se les retrate de manera identificable. De forma que serán privilegiadas las tomas *over-the-shoulder*, fotos de espalda, los ángulos dramáticos, lo planos detalle o su otro extremo, los planos generales largos y cortos.

Se evita el uso de flash por imposición del sujeto fotografiado, de manera que la luz artificial que se encuentra en la calle, así como cualquier otra fuente de luz improvisada (la luz de los carros especialmente) serán de gran aporte para las posibilidades fotográficas.

Tomar fotografías en Caracas durante la noche trae consigo un riesgo considerable para los equipos, por lo que el uso de trípode está restringido a ciertas áreas, a favor de una menor notoriedad.

El post-procesamiento de la imagen se realizará en Adobe PhotoShop CS4 y Adobe Lightroom 2 y consistirá de cierta cantidad de desaturación de tonos y el aumento de brillos y contraste.

En cuanto a la narrativa visual, se dividieron las imágenes según su contenido en cinco categorías; las

categorías fueron concebidas para respetar las tres secuencias narrativas tradicionales (*introducción, nudo y desenlace*) de manera que inicialmente se introduce el lugar del acontecimiento (Caracas de noche); luego se presentan los personajes y se ofrece una breve descripción de su aspecto físico; el inicio del nudo consiste en la mediación de éstos con aquella; el clímax está representado por la fotografía de acción y las situaciones que se presentan en esos lapsos de tiempo; por último, el desenlace consiste en la obra por sí sola, mediando con la ciudad sin la presencia de sus autores.

3.10 Presupuesto y análisis de costos

Tabla 1

N°	Concepto	Precio Unitario	Cantidad	Monto Total
1	EQUIPOS			
1.1	Camara Digital SLR Canon EOS Rebel XS	BsF 5.570,00	0	BsF 0,00
1.2	Lente Canon EF 18-55 F/3.5-5.6	BsF 1.000,00	0	BsF 0,00
1.3	Lente Canon EF-S 10-22 F/3.4-4.5	BsF 8.500,00	0	BsF 0,00
1.4	Lente Canon EF 50mm F/1.8	BsF 1.549,00	0	BsF 0,00
1.5	Computadora MacBook 2.13Ghz Intel Core 2 Duo 13.3 inches	BsF 10.500,00	0	BsF 0,00
1.6	Disco Duro Externo Portátil Western Digital 500Gb	BsF 1.050,00	0	BsF 0,00
Subtotal				BsF 0,00
2	CONSUMIBLES			
2.1	Pendrive USB Kingston 4Gb	BsF 65,00	0	BsF 0,00
2.2	50 CD-R 700Mb	BsF 105,00	1	BsF 105,00
2.4	Batería Canon Lp-E5	BsF 180,00	0	BsF 0,00
2.5	Tarjeta de memoria Scandisk 8Gb Compact Flash Ultra	BsF 525,00	0	BsF 0,00
Subtotal				BsF 105,00
3	AMPLIACIONES			
3.1	Ampliación. 1era Prueba 4x6	BsF 3,51	121	BsF 424,71
3.2	Ampliación. 2da Prueba 4x6	BsF 3,51	68	BsF 238,68

Tabla 1

Nº	Concepto	Precio Unitario	Cantidad	Monto Total
3.3	Ampliación. 3era Prueba 8x10	BsF 6,00	8	BsF 48,00
3.4	Ampliación. 4ta Prueba 8x10	BsF 21,00	9	BsF 189,00
3.5	Ampliación. 5ta Prueba 8x10	BsF 28,00	3	BsF 84,00
3.6	Ampliación. 6ta Prueba Hoja de contactos	BsF 2,91	79	BsF 229,89
3.7	Ampliación. Fotos Finales. 8x10 Luster Photo Paper Matte 260	BsF 21,01	180	BsF3.781,80
3.8	Ampliación. Fotos Finales. 8x10 PhotoRag Ultra Smooth 305	BsF 31,00	60	BsF1.860,00
Subtotal				BsF6.856,08
4	PAPELERÍA			
4.1	Impresión de texto. Litografía sobre papel mate. Tapa dura y anillos	BsF 542,00	5	BsF2.710,00
4.2	Encuadernado y Empastado	BsF 150,00	1	BsF 150,00
Subtotal				BsF2.860,00
TOTAL GENERAL				BsF9.821,08

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Tratándose de una proyecto de investigación teórico-práctico, los resultados pueden dividirse en dos : (1) los resultados relativos a la calidad de imagen, el progreso y aprendizaje de habilidades técnicas, así como el cumplimiento de los objetivos planteados en cuanto al contenido e intencionalidad de la imagen, y (2) los aportes teóricos relativos al tema.

En el primer caso la investigación resultó, en lo cuantitativo, en una base de datos que supera los 5000 registros fotográficos que documentan el fenómeno del grafiti durante el 2009-2012. En lo cualitativo, se puede observar un progreso en las habilidades técnicas, que se hace claro al comparar las imágenes de mayor antigüedad con las más recientes. Efectivamente se retrataron ciertos elementos simbólicos propios de la ciudad de Caracas hoy en día, que se pueden evidenciar en las estructuras arquitectónicas deterioradas, la señalética estéril, el valor social de las rejas y muros levantados como único medio de protección de lo privado, el rol distorsionado de la figura policial, la presencia constante de personas en condición de indigencia, la tensión propia de la noche caraqueña, los espacios abandonados, para conformar un compendio de imágenes que se adhieren a la *estética de lo feo*, tal y como ha sido descrita por Umberto Eco.

Más relevante para las intenciones de la investigación resultó el logro del objetivo consistente en generar imágenes que tuviesen fuerza visual y poder comunicativo autónomo, que se logra a través de la narrativa propia de cada imagen

independiente y descontextualizada y cuya intencionalidad es reforzada al plantearlas en un orden consecutivo de narración.

En el segundo caso, el estudio teórico condujo a la conclusión de que el grafiti es un hecho social que consigue proliferar cuando se ubica en el contexto de cambios drásticos que se han venido gestando en la esfera socio-política venezolana. El quebrantamiento de los valores institucionales en este contexto sirve como escenario para ratificar los conceptos de anomia propuestos por Merton (1938) y Seeman (1959), de lo que se infiere una consecuente tendencia a la alienación y a las conductas desviadas, dentro de las que se inscribe al grafiti. En este sentido, el fenómeno sirve como signo que refiere efectivamente a problemas sociales estructurales más profundos, de manera que no resulta sorprendente descubrir que el grafiti alcanza su mayor expresión al momento en que los valores culturales e institucionales están en crisis, y la capacidad para controlar está severamente limitada. La correspondencia temporal entre el contexto y el fenómeno no son mera coincidencia y dicha correlación puede ser evidenciada, no sólo en el caso venezolano, sino también en el estudio socialmente contextualizado del fenómeno en diversas ciudades del mundo como Sao Paulo, Paris y, por supuesto, Nueva York.

Si bien la existencia del graffiti no puede ser enteramente atribuida a la presencia de dichas circunstancias, se puede concluir que la proliferación exponencial del mismo sólo es posible en sistemas políticos y/o sociales que han perdido o carecen de una capacidad para organizarse y organizar ya que, de lo contrario, los mecanismos de control y poder demostrarían su capacidad para imponer un orden visual preferido (Jawoski y Thurlow). En este sentido el grafiti

puede ser concebido como transgresivo sólo si el orden visual preestablecido se supone legítimo. Se debe añadir que las sociedades con valores institucionales sólidos y mecanismos de control eficientes no escapan del fenómeno del grafiti, sólo que disponen de organismos dispuestos y en capacidad de ejercer mayor control sobre lo que consideran conductas desviadas.

Es evidente la importancia que tiene el concepto de *espacio* para el estudio visual del grafiti. Todos los movimientos culturales y sub-culturales han estado fundamentalmente históricamente centrados en la reconfiguración del espacio social y el grafiti no es la excepción. Después del estudio sobre los fenómenos sociales que redimensionan el *espacio*, se puede concluir que el grafiti es un signo urbano que reclama *espacio* bien sea para el reconocimiento de la individualidad, la reafirmación de la capacidad de darle forma al mundo que le rodea, o como medio de oposición no violento a la tendencia visualmente homogeneizante de la sociedad.

No es sólo eso: el grafiti no "pide" espacio, el grafiti "toma" espacios. El escritor de graffiti vira por completo la concepción original y socialmente compartida de los espacios públicos, los redimensiona y le otorga significados nuevos a los objetos más triviales del entorno urbano.

Si el sentido estético es visto como "... la facultad que permite al hombre modificar la *calidad* de su medio circundante" (Read), entonces el grafiti tiene mucho de estético. Por supuesto que dicha orientación puede ser fácilmente verificable cuando se descompone a la pieza de grafiti en sus rasgos perceptibles, ya que se evidencia el

legado del arte posmoderno y lo intercala con la historia del signo visual y lingüístico, tomando prestado (a conveniencia) elementos de cada disciplina. Posee un grado de abstracción de formas y colores, tiene concepto, una construcción tipográfica, un mensaje e intención; tiene impacto (que adoptó de la publicidad) y por sobre todo, una notable y constante búsqueda por relacionar a la pieza con el tiempo y el espacio, (movimiento). Tiene una relación viva con el entorno como contexto óptimo para producción, tal y como fue sugerido por el expresionismo. La conversación visual que el escritor entabla con la ciudad se hace perceptible en su trabajo en la calle. Ante lo urbano como visualidad, nada se comunica mejor con el concreto que una pieza de grafiti.

El grafiti posee un mensaje o, al menos, una intención comunicativa innegable que entabla relaciones dialécticas con su entorno, así como con la totalidad del espacio visual urbano y que desencadena procesos semióticos en el espectador. El mensaje está ahí, sin duda, pero debe ser decodificado y el contexto en el cual ocurre este proceso (la calle) dificulta la decodificación, principalmente porque compite con infinidad de mensajes visuales y toma al espectador desprevenido. Si a esto se agrega que el escritor de grafiti condensa en sí todas las teorías sobre alienación artística encontradas en la historia del arte, (es a la vez un *loco* y un *desadaptado*) la oposición se agudiza.

La ilegibilidad del grafiti es un argumento frecuente usado por los detractores del grafiti aunque inválido a la hora de estudiarlo desde la visualidad. Debido a que su pretensión no es lingüística y, como muchos objetos visuales de este tipo, no está diseñado para ser *leído* de la misma manera en que se *lee* un texto. El arte contemporáneo es

difícilmente definible como una imagen "legible", sin embargo nadie duda del valor artístico de la obra de Pollock o Kandinski. Se puede deducir entonces que parte del problema en las apreciaciones del grafiti contemporáneo se encuentra en la idea colectiva que, correcta o incorrectamente, se ha planteado en torno al hecho y parte del problema es la ubicación contextual en la que el objeto es recibido.

El contexto en el que se recibe una imagen afecta inmensamente la percepción de la misma. Si la misma pieza de grafiti fuese reubicada en un espacio socialmente acordado para realizar los procesos de decodificación y apertura ante la imagen, los esfuerzos por entender sus valores compositivos y significativos fuesen radicalmente distintos.

El receptor del signo visual se enfrenta a los objetos con aproximaciones previas, con prejuicios positivos y negativos fundamentados no sólo en experiencias personales sino y, sobre todo, en experiencias colectivas que ejercen influencias *a priori* en la apreciación visual. En este sentido, buena parte de los juicios más populares hechos en torno al grafiti están fundamentados en ideas colectivas previas al encuentro con él, que no necesariamente están relacionadas con el atractivo estético formal.

Se sugiere aquí que, como han sugerido tantos académicos del arte, se despoje al espectador de los prejuicios informales en torno a los objetos previo al encuentro con él ya que nos distancian de la comprensión real y objetiva del fenómeno. ¿Qué, sino un prejuicio, es el que hace que una valla con la foto de un envase de *Ketchup* sea visualmente más rica o agradable que una *bomba* sobre un terreno abandonado? Read afirmaba que "el mayor enemigo del arte es la mente

colectiva" y esta investigación corrobora esta idea.

Históricamente ha sido retador virar el status-quo de las convenciones acordadas para lo hermoso en un momento específico. Siempre ha habido oposición al cambio y al recibimiento de maneras nuevas de concebir lo estético. El grafiti aún no alcanza el renglón de lo *artístico*, a pesar de cumplir con muchos de sus requisitos formales, particularmente el de reflejar características pertenecientes la realidad de un momento dado. Si bien no es determinable aún la validez artística de la pieza de graffiti, lo que sí resultó confirmable tras investigación fue su carácter ambivalente, tanto ícono, como signo. Su iconicidad recae en su capacidad de despertar sentimientos ambivalentes de *amor y odio* (de arte y crimen) en el espectador, y su carácter signico está en el cumplimiento de los parámetros formales propuestos por Pierce para definir a un signo. De hecho, las preguntas de investigación aquí plantadas parten de la semiosis originada en el grafiti.

Al preguntarle a la imagen *qué quiere*, como fue sugerido por Mitchell, las respuestas se hicieron evidentes para el investigador: el grafiti (como imagen) quiere lo que no tiene. Pide lo que carece y aunque responder esto no es tarea fácil, los resultados llevaron concluir que el grafiti pide *reconocimiento* (que, sin duda, es una forma de fama, y, a su vez, una forma de poder). Es una petición que se vale del interaccionismo simbólico más puro para pedir que las distinciones sean hechas, para plantear la posibilidad de que lo visualmente estandarizado y neutral no sea la única manera en que el entorno pueda tomar forma y que la presencia de diferencias que convergen en la sociedad, lejos de ser un

problema y algo que necesita ser *controlado*, puede ser algo estético y hermoso.

La conclusión final y más importante a la que ha llegado esta investigación es reveladora una vez comprendida, porque abre los ojos a una nueva realidad en la que el disfrute visual puede encontrarse en cualquier objeto. El grafiti es una invitación a ser curioso, a la exploración de las posibilidades visuales de cualquier objeto partiendo desde lo más cotidiano. El grafiti llena de nuevas lecturas a objetos que, al fin y al cabo, antes pasaban desapercibidos y así, redimensionando la atención, un teléfono público inservible se convierte en un objeto similar a un tótem con el que se puede entablar una relación a través del disfrute visual.

Si se realiza una apertura a la imagen libre de prejuicios, el grafiti hace posible encontrar belleza en objetos banales sin necesidad de entrar en un espacio destinado a la presentación de lo bello. Pone al objeto *aquí* para que cualquiera pueda entablar una relación visual con él en cualquier momento, en cualquier lugar.

El grafiti como signo posee un potencial de comunicación visual más humano que cualquier otro encontrado en las calles (es más humano que la publicidad, que el diseño de la señalética, que una pared blanca, por ejemplo) y ahí es en donde reside su ventaja competitiva sobre el resto de los signos visuales. Invita a que se realicen segundas lecturas sobre los objetos y los espacios, mediante un fenómeno de creatividad masificada y de la experiencia de lo bello en lo cotidiano. Desafía la idea de que lo neutral (el blanco o gris se considera el color predeterminado más *adecuado* para una pared pública y esto poco tiene que ver con una preferencia

estética genuina) es lo que debe rodearnos, y propone en cambio el juego de color y forma.

El grafiti recapitula la necesidad de experimentar lo bello más seguidamente, de ser menos mecánicos y más sensibles al entorno. Confiere su misticismo a los objetos sobre los que se posa y, si se accede a él con inquisición, es capaz de elevar el goce visual a través de la curiosidad del objeto redimensionado. El grafiti exige al peatón que se detenga ante él para poder revelar lo hermoso en objetos que, de otra forma, hubiesen pasado inadvertidos, a la vez que *humaniza el concreto*, poniendo en duda todas las teorías sobre la deshumanización y la pérdida simbólica que históricamente se le ha conferido a la ciudad.

REFERENCIAS

Alonso, A. (1998). Urban Graffiti on the City Landscape en Western Geography Graduate Conference, San Diego State University.

Autor desconocido. (21 de julio de 1971). Taki 183 spawns pen pals. *New York Times*. p. 37.

Bandaranaike, S. (2003). *Graffiti Hotspots: Physical Environment or Human Dimension?* En Graffiti and Disorder Conference, Brisbane, Australia.

Chan, S. (17 de febrero de 2009). *A sociologist's look at graffiti*. *New York Times*.

Chow, A. (2010). *Digital Travel Photography: Urban landscapes*. San Francisco, LA. Shutter Publishing Group

Clinard, M., Abbott D. (1973). *Crime in Developing Countries*. New York.

Coghe, A. (2009). *Street photography*. 2012. <http://es.scribd.com/doc/81546252/Street-Photography-an-eBook-by-Alex-Coghe>

Cole, H. (1969). *Names, Graffiti and Culture*. Estados Unidos, T. Kochman.

Conquergood, D. (1997). Street Literacy en *Handbook of Research on Teaching Literacy through the Communicative and Visual Arts*. Nueva York, Macmillan. pp 354-375.

Contreras, C. Narváez, A. (2006). *La experiencia de la ciudad y el trabajo como espacios de vida*. Plaza y Valdes.

Cooper, M y Chalfant, H. (1984). *Subway art*. Estados Unidos, Thames and Hudson Publishers

Crow, D. (2003). *Visible Signs: An Introduction to Semiotics in the Visual Arts*, 2da edición. UK, AVA Books Ltd.

Dalirian, Z. (2011). *Alienation in Edward Hopper's and Jackson Pollock's paintings: A comparison and contrast*. Alemania, LAP Lambert.

de Diego, J. (1997). *La estética del graffiti en la sociodinámica del espacio urbano*. España, Universidad de Zaragoza.

Delanty, G. (2006) *Handbook of Contemporary European Social Theory*. Routledge

Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico: de la Representación a la Recepción*. España. Ediciones Paidós Ibérica.

Durkheim, E. (1964). *La división del trabajo social*. Nueva York, The Free Press.

Fakso, A. (2007). *Alex Fakso: Heavy Metal*. Damiani.

Fischer, C. (1973). On Urban Alienations and Anomie: Powerlessness and Social Isolation. *American Sociological Review*. Vol. 38, No.3, pp. 311-326.

Fischer, C. (1976). Alienation: Trying to Bridge the Chasm. *The British Journal of Sociology*. Vol. 27, No. 1, pp. 35-49.

Fontcuberta, J. (1997). *El beso de Judas: Fotografía y verdad*. 1era edición. España. Editorial Gustavo Gili.

Freund, G. (2006) *La Fotografía como Documento Social*. Barcelona, España. Editorial Gustavo Gili.

Glazer, N. (1979). On Subway graffiti in New York. *The Public Interest Magazine* #54.

Goldberg, S y Barni, M. (2010). *Linguistic landscape in the city*. Estados Unidos, Multilingual Matters.

Grobe, J. (2008). *Urban Art Photography*. Die Gestalten Verlag

Hebdige, D. (1997). *Subculture: the meaning of style*. Routledge.

Jaworski, A y Thurlow, C. (2008). *Semiotic landscapes: language, image, space*. Londres, Continuum.

Keimig, L. (2010). *Night photography: finding your way in the dark*. Oxford, UK. Elsevier.

Kelling, G y Wilson, J. (1982). *Broken windows: the police and neighborhood safety*. Recuperado en 2012. <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/1982/03/broken-windows/4465/>

Kenna, M. (2000). *Night Work*. Nazraeli Pr.

Krishna, D. (1970). *Alienation, Positive and Negative*.

Diogenes.

Kuprat, E. (1985). *People in Cities. Estados Unidos*, Cambridge Univ Press. Serie Environment and Behavior.

Lachmann, R. (1988). Graffiti as Career and Ideology. *The American Journal of Sociology*, Vol. 94, No. 2, pp. 229-250.

Lefebvre, H. (1971). *Everyday Life in the Modern World*. Harper Torchbooks.

Lefebvre, H. (1992). *La Producción del Espacio*. Wiley-Blackwell.

Lefebvre, H. (2003). *The Urban Revolution*. University of Minnesota press.

McMullen, R. (1968). *Art, Affluence and Alienation*. Pall Mall P.

Merton, R. (1993). *Estructura Social y Anomia*. Irvington Pub.

Moxey, K. (2009). Los Estudios visuales y el giro icónico. *Revista Estudios Visuales* #6. Pp. 8-27.

Muller, N. (2009). *Blutezeit: Prime Time of my life*. Alemania, Gingko Press Gmbh.

Nettler, G. (1975). *Social concerns*. McGraw-Hill.

Phillips, S. (1996). *Graffiti Definition: The Dictorionary of Art*. 2012. <http://www.graffiti.org/faq/graf.def.html>

Plant, J. (1937) *Personality and cultural pattern*. The

Commonweath Fund.

Powers, S. (1999). *The Art of Getting Over: Grafiti at the Millenium*. Estados Unidos. St. Martin's Press.

Read, H. (1963). *To hell with culture, and other essays on art and society*. UK, Schocken Books.

Read, H. (1967) *Arte y Alienación*. Proyección.

Rice, J. (2005) *Detroit Tagging*. Recuperado en 2012. <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=484>

Robson Scott, W. (2011). *Crack & Shine*. London, UK.

Rotter, J. B. (1966). *Generalized expectancies for internal versus external control of reinforcement*. *Psychological Monographs* #80.

Ruedione (2009). *Backflashes: Grafiti Tales*. Alemania, Ginkgo Press Inc.

Sainz K. (2006), *Caracas Hip-Hop*. Caracas, Fundación Cultural Chacao.

Scollon, R. y Scollon S. (2003). *Discourses in Place: Language in the Material World*. Routledge.

Scott, C. (2007). *Street Photography: From Atget to Cartier-Bresson*. Londres/New York.

Seeman, M. (1959). On the meaning of alienation. *American sociological Review*, Vol. 24, No. 6, pp. 783-791.

Simmel, G. (1903). The metropolis and mental life en *The Sociology of George Simmel* (1990). The Free Press.

Sinari, R. (1970). The problem of human alienation. *Philosophy and Phenomenological Research* Vol. 31, No. 1, pp.: 123-130.

Snyder, G. (2009). *Graffiti lives: beyond the tag in New York's urban underground*. Nueva York, NYU Press.

Stewart, S. (1987). Ceci Tuera Cela: Graffiti as Crime and Art en *Life After Postmodernism*. Nueva York, USA, St Martin's Press.

Sutherland, E., Cressey, D. y Luckenbill, D. (1992). *Principles of criminology*. Estados Unidos, Library of Congress.

Tönnies, F. (2002). *Community and society*. Nueva York, Dover Publications.

Van Krieken, R. Habbits, D. Smith, P. Hutchins, B. Haralambos, M. Holborn, M. (2006). *Sociology: Themes and Perspectives*, 3era edición. Australia, Pearson Education.

Vernedoe, K y Gopnik, A. (1991). *High and Low: Modern Art and Popular Culture*. Nueva York, Museo de Arte Moderno.

GLOSARIO

All-city: Consiste en pintar toda la ciudad y estar presente en los lugares más concurridos, de manera que la bomba se hace identificable, inclusive para personas ajenas al grafiti. Se diferencian del resto de los escritores porque son fácilmente identificables gracias a su ubicuidad.

Bomba: Letras realizadas con dos colores: una para el relleno y otro para el contorno.

Burners: En castellano "quemadas". Un estilo de pieza que se diferencia por tener trazos muy pulidos y una elaboración técnica impecable.

Crew: grupo de grafiteros que se unen bajo un mismo nombre que representa a los escritores y los une en diferentes bandas con distintas propuestas y estilos de grafiti.

Escritores/Graffiteros: Personas que realizan el graffiti.

Estética urbana: Es el estudio de los elementos visuales, signos e íconos característicos de la cultura urbana. Predominan los elementos claves y comunes a las ciudades como lo son las flechas, señalizaciones, postes de luz, cableado, rejas, cámaras de seguridad, teléfonos públicos, medios de transporte público, entre otros; así mismo, se identifica con estilos de vida relacionados, por ejemplo, la vida nocturna, exclusión social, pobreza, predominancia de la música y cierto tipo de rechazo por los parámetros social y legalmente impuestos de comportamiento.

Handstyle: Caligrafía.

King: Denominación que se le otorga a los escritores más respetados dentro de la sub-cultura.

Letras burbuja: Estilo tipográfico característico del graffiti que se diferencia por utilizar letras redondeadas, que se asemejan a la redondez de una burbuja.

Pieza: Acrónimo de *pieza maestra*, caracterizado por un estilo de letra truncado y elaborado, diversidad de colores, variedad de técnica.

Tag: Firma o pseudónimo que identifica al escritor.

Vandalismo: Espíritu de destrucción que no respeta cosa alguna, sagrada ni profana.

Wildstyle: Modalidad de la *pieza* caracterizada por su ilegibilidad.