universitas humanística

Núm. 88
julio - diciembre
2019

ISSN: 2011-2734 (En línea) | ISSN: 0120-4807 (Impreso)

Artículos

Construcciones de ciudad y espacio público desde el grafiti y el street art. Aportes metodológicos y empíricos desde un análisis de la fotografía*

Building the City and Public Space from the Graffiti and the Street Art. Methodological and Empirical Contributions from a Photographic Analysis

Ricardo Klein [a]
Universidad de Valencia, España
ricardo.klein@uv.es
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7932-3686

DOI: https://doi.org/10.11144/Javeriana.uh88.ccep

Recibido: 13 Junio 2017
Aceptado: 08 Noviembre 2018
Publicado: 20 Diciembre 2020

Resumen:

El artículo presenta aportes (metodológicos y empíricos) de la fotografía en un estudio sociológico sobre el arte urbano, específicamente sobre grafiti y street art. El objetivo principal es problematizar la relevancia que adquiere el uso del registro fotográfico como herramienta de recogimiento de información y análisis documental desde un doble accionar: por un lado, destacar el proceso metodológico en una investigación en la que se considera central la foto como medio visual, discutiendo críticamente diferentes miradas sobre la ciudad; por otro, plantear ejemplos de cómo la fotografía es relevante para el universo social investigado, es decir, los artistas del grafiti y del street art. Desde estas posiciones, fotografiar sus obras en el espacio público plantea un doble juego: 1) como práctica tangible de legitimación y prestigio en la interna de los colectivos, y 2) como prueba material de reconocimiento y valorización de sus trayectorias. Para el marco analítico se tendrá en consideración el registro de imágenes realizadas in situ en diferentes ciudades latinoamericanas (Buenos Aires, Lima, Montevideo) y europeas (Ámsterdam, Barcelona, Berlín, Lisboa, París, Porto).

Palabras clave: ciudad-espacio público, grafiti/street art, metodología, usos/análisis fotográfico.

Abstract:

This paper provides some contributions (both methodological and empirical) by the photography in a sociological study on the urban art. It deals specifically with the graffiti and the street art. The central objective is to question how pertinent it is to use a photographic record as a tool for gathering information and carrying out a documentary analysis based on a dual action basis: on one hand, to highlight the methodological process in a research where the photograph is pivotal as a visual means, discussing critically on different views of the city. On the other hand, to provide examples on how the photography is relevant in the social universe under research, i.e., among the artists doing graffiti and street art. In these two cases, taking photographs of the works in the public space provides a double game: 1) as a tangible practice of legitimization and gaining prestige within a collective; and, 2) as a material proof for the recognition and appreciation of their artistic track record. The analytical framework includes to record in situ the produced images in different Latin American (Buenos Aires, Lima, Montevideo) and European cities (Amsterdam, Barcelona, Berlin, Lisbon, Paris, Porto).

Keywords: city-public space, graffiti/street art, methodology, uses/photographic analysis.

Introducción

El artículo propone algunos aportes (metodológicos y empíricos) en relación con el uso de la fotografía en un estudio sociológico que se centró en el análisis del arte urbano, específicamente el grafiti y el *street art*. El objetivo principal es problematizar la relevancia de la fotografía como una herramienta de recolección de información y de análisis documental para este tipo de estudios. Por un lado, para el proceso metodológico se considera central el medio fotográfico, discutiendo críticamente un objeto de estudio que construye de manera constante miradas sobre la ciudad. Por otra parte, a modo de análisis empírico, se presentarán algunos

Notas de autor

[a] Autor de correspondencia. Correo electrónico: ricardo.klein@uv.es

ejemplos de cómo la fotografía es relevante para grafiteros y artistas de *street art*. Desde sus posiciones, fotografiar sus obras callejeras les plantea un doble juego de rol: 1) como ensayo tangible de legitimación y prestigio en la interna de los colectivos, y 2) como prueba material de reconocimiento y valorización de su trayectoria, sea profesional o en camino de profesionalización. Es aquí donde se presentarán lugares (metafóricos y materiales) que se constituyen desde la producción del grafiti y *street art* en el espacio público.

Esta propuesta señala una continuidad de mi investigación doctoral concluida en el 2016 en la Universidad de Barcelona, la cual refirió a una sociología del arte callejero (específicamente grafiti y *street art*) escogiendo como casos de estudio las ciudades de Montevideo y Barcelona. Como planteamiento general se asume una mirada de ciudad que debe ser conquistada (Borja, 2003); además, si bien podría entenderse el espacio público como una esfera "de coexistencia pacífica y armoniosa de lo heterogéneo de la sociedad, marco en que se supone que se conforma y se confirma la posibilidad de estar juntos" (Delgado y Malet, 2007), el conflicto se presenta por las luchas (individuales o colectivas) por la apropiación del uso y disfrute de esta. Desde las prácticas del grafiti y el *street art* se persigue la renovación de la cara urbana de las ciudades (Klein, 2015b), aunque, por su carácter ambiguo, en ocasiones es buscado y, en otras instancias, el objetivo de transformación es difuso. Con sus prácticas se reconfigura el espacio material y simbólico de la infraestructura urbana, aportando nuevas señales y significaciones por quiénes transitan por la ciudad. Por ejemplo, estas relaciones podrían ser analizadas desde el diseño arquitectónico, patrimonial y el arte público, o asimismo desde el mobiliario urbano intervenido como bancas (Klein, 2015a), contenedores o mobiliario telefónico. Son estas nuevas escenas las que generan la revitalización de las ciudades, otorgando cambios a las dinámicas artístico-culturales en el espacio público.

Como se ha mencionado, se hará hincapié en la fotografía como técnica de análisis documental y fuente central de investigación sociológica (Miguel, 2003a) aplicada a la cultura y las artes, al igual que para la sociología urbana, como proponen estas líneas de investigación (Ciudad, 2011). Para ello, se considera el registro de imágenes realizadas *in situ* (un acervo personal de más de veintidós mil fotografías) en algunas ciudades latinoamericanas (Buenos Aires, Lima, Montevideo) y europeas (Ámsterdam, Barcelona, Berlín, Lisboa, Londres, París, Porto), núcleos relevantes de producción de grafiti y *street art* y reconocidas a nivel internacional.

Contextualización

La aparición del grafiti (en primer lugar) y posteriormente del *street art* se explica por diferentes procesos en relación con el cambio urbano y social de las ciudades. Se trata de una práctica en el espacio público que en principio no asumía un valor estético o artístico y que deviene como tal años después, sobre todo por su rápida expansión en sectores poblacionales con formación curricular e ingresos medios y altos. En sus inicios, antes de su consolidación, la práctica del grafiti era vista como una expresión novedosa que se manifestaba en el espacio público y que rompía con un orden preestablecido. Su aparición se ubica a finales de los años sesenta y primeros años de los setenta del siglo XX. Nace en Estados Unidos y en particular germina en las periferias poblacionales y segregadas de Nueva York y Filadelfia, especialmente en comunidades de jóvenes latinos y población afrodescendiente. A través de su descontento utilizan la ciudad y el espacio público como un gran lienzo para dar visibilidad a una realidad acallada, trasladando y compartiendo sus tensiones locales con la metrópolis ampliada. Es en ese contexto socio-histórico y territorial en el que empieza a gestarse también la cultura del hiphop (Chang, 2006, 2014).

Posteriormente, a lo largo de los años, el *subway art* llama la atención de dueños de galerías, críticos y coleccionistas de Nueva York, generando un interés desde el mercado artístico. A inicios de los años ochenta surgen las primeras galerías que expondrán obras de grafiteros como Jean Michel Basquiat (en este caso, discutido) y Keith Haring. El avance y la complejidad de las técnicas utilizadas generaron el pasaje del grafiti

al posgrafiti a fines de los años noventa. Este periodo alude a un segundo momento en el que las formas de intervención reconocidas originariamente por el grafiti (*tag, bombing, wild style*, entre otros) se acoplan a una diversidad de técnicas y materiales que fueron generando novedad e innovación. Técnicas como el póster, el *sticking* o el *stencil* plantean una "nueva retórica de los muros" (Herrera y Olaya, 2011, p. 100), generando nuevos lenguajes y apropiaciones simbólicas que se desplazan en el espacio público compartido. Este pasaje nace en el entorno del arte académico y de artistas nacientes de industrias creativas como el diseño y la fotografía.

Actualmente la producción de arte callejero como nueva alternativa artística en el marco de los contextos urbanos, sean estos locales o globales, provoca y genera tensiones entre sus productores (grafiteros y artistas de *street art*) con otros actores que son parte de la ciudad. A partir de estas dinámicas se va construyendo en simultáneo una escena de tensiones y cercanías. Esta podría analizarse según el tipo de relaciones que generen sus participantes, ya sea por su carácter colaborativo (Farrell, 2001), de cooperación (Becker, 2008) o de conflicto (Collins, 2004). Por ejemplo, en algunos casos, los lazos de cooperación entre los artistas callejeros dan contingencia a la construcción de una amplitud de redes internas y externas.

Aunque en un principio se traten de escenas locales (Blum, 2001; Straw, 2004), el arte callejero se ha ido reconociendo cada vez más como un "arte global". En este cambio, acompañando a las nuevas tecnologías, ha tenido un papel importante la fotografía, el alto nivel de profesionalización alcanzado por algunos de sus artistas, y la incidencia que dichas prácticas ha tenido en la valorización y legitimidad dentro del mercado artístico internacional. Esta misma internacionalización y el reconocimiento del arte callejero traspasando la escena local ha posibilitado generar redes de cooperación extendidas y, por lo tanto, la creación de escenas más complejas. El uso de la fotografía ha sido fundamental para su consolidación, siendo un medio legitimado tanto para el reconocimiento del propio artista por sus pares, como para la valorización de este en lo que se refiere a las posibilidades reales de transitar y consolidar un camino profesional (trabajos privados, por ejemplo) e ingresar al mercado del arte (galerías, espacios expositivos no convencionales, museos, entre otras alternativas).

La ciudad, el espacio público y el grafiti/street art

La interpretación que dan artistas del grafiti y del *street art* a la ciudad es un punto fundamental al momento de trabajar con fotografía. Se trata de observar para comprender y comprender para interpretar. Desde estos colectivos se discute la ciudad (sus formas, contenidos, arquitectura, etc.) buscando romper con el esquema social más cotidiano de convivencia con sus reglas internas y proponiendo el ejercicio del derecho a la ciudad (Harvey, 2012). Esta se resignifica en varias ciudades, se modifica el espacio público y se amplían las tensiones con la administración pública. Para poder explicar sus recorridos territoriales y las decisiones en cuanto a sus procesos de creatividad, es necesaria la fotografía como espejo analítico de comprensión del fenómeno. Por ejemplo, los artistas callejeros realizan sus primeras obras en una cercanía territorial que es familiar y próxima: su casa, su trabajo, el hogar de familiares, amigos, etc. La construcción de estos mapas territoriales de producción artística únicamente es posible con la fotografía como herramienta que lo arbitra.

Para los artistas del grafiti y *street art* la ciudad es, simbólicamente, la calle más grande de todas, un gran lienzo de producción, una obra monumental que nunca termina de completarse. Es ella el gran objetivo a perseguir (sus lugares, fisionomías, pero también sus espacios simbólicos), una ciudad que muta constantemente, un lugar de resistencia, pertenencia y construcción de ciudadanía, un espacio social para ser marcado como espacio emblemático y de apropiación territorial. En un segundo nivel, los artistas callejeros dejan imaginariamente la *ciudad* para alcanzar materialmente la *calle* como espacio social de intervención; es el contacto más directo que tienen para expresar y representar sus miradas de mundo a través de sus obras. Es por ello que una de las posiciones más definidas para realizar obra en el espacio público se basa en la idea

de que "la ciudad/la calle es de todos". Bajo esta consigna van construyendo sus reglas internas entre el azar, los códigos que nacen de la propia génesis de la expresión y la mirada atenta de la contemporaneidad. Es en el territorio local, y en el uso del espacio público, donde se abren posibilidades reales de intercambios con la comunidad hacia la generación de lugares de convivencia y sociabilidad, espacios que busquen una ciudadanía activa en pro de una ciudad que vive y que propone la cimentación de proyectos colectivos.

La elección del arte callejero por el territorio, y el espacio público que lo delimita, se define, entre otros motivos, por involucrar al habitante de la ciudad, "romper" con su espacio más cotidiano: "Cada uno hace una demanda pública de espacio a través de una declaración abierta en los muros"[1](Ley y Cybriwsky, 1974, p. 504). La perspectiva del habitante resulta clave a la hora de comprender estos procesos, esta parte de "la premisa de que las personas, nosotros, vivimos en la ciudad. La vemos, la conocemos, la habitamos y ella a su vez nos habita, en un proceso continuo e inacabado" (Filardo, 2008, p. 18). En el territorio se manifiestan los juegos de poderes entre quienes toman y viven la ciudad como espacio de creación colectiva, pero también sobresalen quienes desean dar control a sus dinámicas en cuanto apropiación del espacio "geográfico y simbólico, como territorio de prácticas sociales" (López, 1998, p. 188).

La identidad de los espacios públicos no es uniforme, dependerá del contexto que se trate, los actores que lo constituyan y el uso que se haga de ellos. El territorio está regulado por la administración pública y debe garantizar la accesibilidad a todos, fijando las condiciones de uso y de instalación de actividades. Por lo tanto, se construye desde un fuerte componente social y cultural como lugar de encuentro y apropiación identitaria, de relaciones sociales entre las personas y de expresión comunitaria, porque "sin espacio público no hay ciudad. No la ciudad que queremos y cómo la queremos. No la ciudad que somos y queremos ser" (Schelotto, Roland y Roux, 2014, p. 5). En este caso, la fotografía cumple un rol esencial para visibilizar y dignificar las comunidades, sobre todo aquellas que se encuentran en los márgenes de la ciudad (Ducci, 2000). Por ejemplo, se pueden observar proyectos de arte urbano como galerías a cielo abierto (como el Museo a Cielo Abierto en San Miguel en Santiago de Chile) o festivales artísticos y multidisciplinares en el espacio público como la Fiteca (Fiesta Internacional de Teatro en Calles Abiertas) en el barrio de Comas en Lima. En estas experiencias en las que el involucramiento del arte callejero es notorio, la fotografía no es solo el registro de la experiencia, es prueba viva de una herencia identitaria de pueblos, memorias y saberes que construyen un país multicultural. Así mismo, es resistencia frente a los avatares propios de la segregación residencial que trae aparejada una construcción de ciudad desigual y de alta fragmentación social. Así lo reflejan las siguientes fotografías (Fig. 1) de murales realizados por artistas limeños en el Fiteca durante el 2014, no solo por las imágenes que se proyectan en los muros, sino también por las consignas planteadas: "Todas las sangres", "Construyendo juntos barrio cultural", "Cultura para todos" y "Si mi país se derrumba yo lo reconstruyo".

Todas
las
Sangres
TANATOS
© Ricardo Klein

CONSTRUYENDO JUNTOS EL BARRIO CULTURAL
© Ricardo Klein

FIGURA 1.
Murales del Fiteca (Lima, 2015)
Fuente: © Ricardo Klein

Proceso metodológico. La importancia de la fotografía

En este apartado se dará cuenta de la importancia que tuvo y tiene la fotografía como herramienta de exploración en el campo de estudio que se planteó en la investigación doctoral. En este sentido, se trató de un proceso que fue paralelo al propio desarrollo del estudio, considerando el uso de la fotografía una asistencia anexa al análisis central, para luego, con el transcurrir de la investigación, pasar a ocupar un rol protagonista.

Para la investigación doctoral se tomó una perspectiva metodológica cualitativa, entendiendo metodología en su sentido más amplio. Como se mencionó, para el análisis de las prácticas y dinámicas del universo social del arte callejero se eligieron las ciudades de Barcelona (España) y Montevideo (Uruguay) como contextos concretos. Estas presentaban algunas diferencias sobre el origen, el desarrollo y los procesos que ha vivido el arte callejero, al igual que sus dinámicas y formas de presentarse en el espacio público.

En principio, para la selección muestral se consideraron los distintos agentes que conforman, dinamizan e interaccionan la escena del arte callejero de las ciudades mencionadas, a saber: colectivos o *crew*/agentes grafiteros y artistas del *street art*; agentes del sector privado (proyectos vinculados al grafiti/*street art*, mercado del arte, comercio, etc.), la administración pública (espacios públicos, acondicionamiento urbano, etc.) y la sociedad civil organizada (agentes comunitarios, colectivos sociales, etc.). De todos ellos se hizo foco en el universo social de grafiteros y artistas de *street art*.

Para la investigación se utilizaron varias técnicas de recolección de información, como la entrevista. Teniendo en cuenta las dimensiones de análisis que se persiguieron, se propuso realizar entrevistas semiestructuradas y en profundidad, buscando ahondar percepciones discursivas de los diferentes agentes. Se realizaron más de setenta durante el trabajo de campo. De la misma manera, se aplicó la técnica de observación (Blanchet y Masonnart, 1989; Guber, 2005).Para la construcción de las dimensiones a observar, se tuvo en cuenta la propuesta de Corbetta (2007, pp. 319-322) en cuanto al contexto físico, el contexto social, las interacciones informales y las interpretaciones de los actores sociales. A su vez, se tuvo en consideración el criterio de saturación (Vasilachis de Gialdino, 2006) para establecer el límite de observaciones.

Luego, se incorporó como técnica el uso de fuentes secundarias, principalmente los documentos visuales (Valles, 1999, p. 121) como la fotografía (Miguel, 2003a, 2003b). Lo que inicialmente se creyó que sería un medio para apoyar el análisis principal, se convirtió y se potenció finalmente como una herramienta valiosa e imprescindible para la investigación y, entre otros motivos, como fuente de sentidos (Suárez, 2008). Tal es así que durante el 2012 (primer año calendario del programa doctoral) se realizaron apenas diez registros en Barcelona y ninguna fotografía en Montevideo. A mediados del 2016, con la entrega de la tesis ya concluida, se habían hecho más de catorce mil fotografías de intervenciones del grafiti y el *street art*. A fin de ampliar las posibilidades de análisis y el trabajo con material fotográfico, además de en Barcelona y Montevideo (como contextos centrales) (Fig. 2), se tomaron fotografías de otras ciudades de Europa y América del Sur, algunas consideradas polos de producción de arte callejero, otras como alternativas a dichos centros, a saber: Buenos Aires, Lima, Berlín, Florencia, Granada, Lisboa, Londres, Madrid, Roma, Sevilla, París. Como se ha mencionado, actualmente se cuenta con un acervo personal de más de veintidós mil fotografías, sumando a las ciudades nombradas (en algunos casos se amplió y actualizó el registro en estos años con una doble o incluso tercera visita) algunos otros contextos de relevancia como Porto, Ámsterdam y Valencia.

© Ricardo Klein

FIGURA 2.
Primera fotografía realizada. Izquierda Barcelona/derecha Montevideo (2012-2013)
Fuente: © Ricardo Klein

Uno de los puntos centrales pensado y discutido previo a la incorporación metodológica de la fotografía fue cómo y de qué manera acceder a los registros visuales. Se entendió que desde las cuatro dimensiones centrales que estructuran toda investigación (teórica, metodológica, ética y epistemológica) estos debían ser realizados por el propio investigador. Así, todas las fotografías utilizadas para el análisis de la tesis fueron hechas *in situ*. Como sostiene Becker, se utilizó la fotografía como una "herramienta de exploración de la sociedad" (Becker, 1974, p. 3), y, en el caso particular de la investigación, como un apoyo a la articulación de la ciudad con referencia a prácticas urbanas que se originan en el espacio público abierto.

La realización de fotografía para retratar a los colectivos del grafiti y del *street art* tiene particular implicancia al momento de construir una escena que se establece y tiene razón de ser en el territorio. Una de ellas, quizás la más importante en lo que se refiere a códigos internos de existencia, es el anonimato de aquellos miembros que resguardan su identidad con el "exterior", el resto de la sociedad. El anonimato no es un factor menor al momento de entender y analizar críticamente a colectivos como los que se están tratando, ya que es parte de la esencia en la construcción identitaria de algunos artistas callejeros mantenerse alejados de un reconocimiento más directo o visible, especialmente por fuera de los colectivos. Es por ello que algunos pintan de noche por el nivel de riesgo que podría significar ser descubiertos, en particular para la línea grafitera.

Si bien se cuenta con múltiples registros de grafiteros y artistas de *street art*, se tomó una doble metodología en cuanto a la fotografía y su presencia física: 1) estar en posición de espaldas interviniendo muros (Fig. 3) y 2) estar de cara, con autorización previa del artista. En algunos casos, entendiendo que la persona resguarda su anonimato de manera firme, directamente no se hicieron registros de frente.

FIGURA 3.
Anonimato. Real Evolucion Crew (REC). Izquierda Gori/derecha Elspm (Montevideo, 2017)
Fuente: © Ricardo Klein

Durante el trabajo de campo se pudo dar alcance a artistas del grafiti y *street art* absolutamente anónimos, en algunos casos incluso para la propia interna del colectivo. De la misma manera, se localizó y contactó con grafiteros de prestigio y reconocimiento entre sus pares que actualmente son buscados por la policía. Respetar su anonimato y mantener la confidencialidad como parte de un proceso metodológico y ético como investigador fue central para construir, gradualmente, credibilidad y confianza hacia mi y mi rol investigativo por parte de los miembros del colectivo. Poder ingresar al mundo del arte callejero fue uno de los aspectos más

significativos del proceso de investigación, un mundo al que inicialmente no pertenecía y al que no pertenezco tampoco en la actualidad.

Experiencias aplicadas. La fotografía como un medio de legitimación y prestigio

En esta sección se presentarán algunos ejemplos y experiencias empíricas de la importancia que tiene la fotografía para el colectivo de grafiteros y artistas de *street art*, haciendo hincapié en las dinámicas internas que estructuran y orientan parte de sus estrategias de producción. En este sentido, el uso de la fotografía como medio es un vehículo comunicativo central para la reproducción de arte callejero en todo el mundo, teniendo un papel muy importante a la hora de difundir masivamente esta práctica urbana. Romper con lo mediato permite otorgar al grafiti y *street art* su ubicación en una escena internacional estrechamente interconectada y heterogénea, y quiebra con el componente fugaz de la obra en el espacio público (parques, monumentos, edificios, muros, etc.). Precisamente, la fotografía digital ha transformado una de las características esenciales y originarias del arte callejero: el carácter efímero de la obra. También modificó parte del sentido de la expresión, ya que a través de la foto se visualiza la producción de los grafiteros y artistas de *streert art* utilizando las redes sociales como canal. Estas no solamente funcionan como un medio para futuros trabajos profesionales, sino también para que los artistas legitimen su trabajo, obtengan respeto en la interna del colectivo o se valoricen más. De la misma manera, existen en Internet páginas especializadas en arte callejero (Wooster Collective o Streetartnews, podrían ser dos ejemplos claros) que por la cantidad de usuarios que acceden diariamente se erige como una gran vidriera virtual para muchos grafiteros y artistas de *street art*.

Desde una mirada general de las prácticas artísticas, se considera que la carrera del grafitero y del artista del *street art* local ha mutado hacia la de un artista global. Si bien existen referencias territoriales (Klein, 2016) que son directas al tipo de obra de cada uno de ellos, como tales ya no pertenecen exclusivamente a la esfera de lo local. Para muchos se trata de un arte que pueden realizar en cualquier lado (callejero), e incluso la búsqueda de nuevos espacios de intervención puede contemplar la necesidad del movimiento geográfico. Estos procesos trajeron aparejadas nuevas dinámicas en el ámbito profesional para dichos artistas callejeros; el trabajo ya no se acumula ni se focaliza exclusivamente en el territorio más particular.

La construcción del concepto de "artista global" se debe en parte a la internacionalización del arte callejero, sobre todo con la predominancia de la fotografía como medio tangible y visual del desarrollo de obra en el territorio. El rol de las nuevas tecnologías y sus usos aplicados a la difusión y exhibición de producción de grafiti y *street art* es fundamental para explicar la visibilidad que han tomado estas expresiones en el contexto internacional. La utilización de las redes sociales e Internet como medios de difusión globales permitió amplificar los sentidos de aplicación directa e indirecta que otorgan los artistas callejeros a sus obras. En cuanto a las redes sociales específicamente, el Fotolog fue la red social pionera para presentar su obra en Internet, actualmente en desuso. De manera similar, redes como Google+ son de uso muy secundario, principalmente porque los artistas del grafiti y el *street art* sostienen que es suficiente tener como base de movimiento un solo espacio que se enfoque al intercambio social amplio, como Facebook, que es la más utilizada. Otras redes sociales como Tumblr, YouTube o Twitter son complementarias para apoyar la difusión en otras redes sociales. En este caso, Twitter podría ser el ejemplo más claro: se publican contenidos en Facebook (predominancia de fotografías de las obras) y se comparten en Twitter.

TABLA 1
Principales redes sociales que utilizan grafiteros y artistas de street art

Facebook	Consideran esta red la que genera mayores alcances de intercambios sociales de manera ampliada. A través de esta surgen muchos trabajos profesionales. Algunos tienen su perfil individual, otros también generan una página abierta con la obra y el trabajo realizado.
Flickr	La emplean para mostrar sus obras y contactarse con otros artistas. Consideran esta red sobre todo para el intercambio de experiencias o de encuentros con otros colegas. Además, es la principal vidriera para mostrar su obra a otros colegas del medio artístico.
Instagram	La destinan para mostrar fotos de sus obras, el *getting up* está muy presente, sobre todo en lo que respecta a la cantidad de "Me gusta" que obtienen las fotos.
Blog personales/páginas web (Wordpress, Blogger, etc.)	Utilizan estos espacios virtuales como forma de presentar su trabajo de manera más institucionalizada y ordenada.

Como se aprecia en redes sociales como Instragram o Flickr, la fotografía es protagonista. En el primer caso domina uno de los motivos centrales que ata toda carrera personal dentro del arte callejero: el *getting up*, sobre todo contemplado desde la línea más originaria del grafiti, la *old school*. Para este mundo, el "hacerse ver" es un medio para alcanzar una posición de prestigio y respeto en el colectivo; el reconocimiento de pares tiene una implicancia central para la legitimidad y existencia del grafitero: "El nombre del escritor (*writer*) es auto-elegido, basado en cómo el escritor quiere ser percibido por los que él más respeta y de los cuales él exige respeto[2]" (Giller, 1997, p. 2). La fotografía en estos casos se utiliza como impulsora de acreditación interna; cuantos más *likes* tenga la foto subida a la red social, mejor es la posición de reconocimiento del artista callejero. Dependiendo del caso, la legitimidad y valorización será alimentada por colegas o pares (como es el caso de Flickr) o por usuarios anónimos (como Instagram) (Ver figuras 9, 10, 11, 12 y 13).

© Ricardo Klein
DIP
DUMPLING

FIGURA 4.
Difusión: Instagram. Artista: Isa Deheza (Barcelona, 2017)
Fuente: © Ricardo Klein

OLHA ESTES DOIS
A PICAR O PONTO
GODMESS
SEM
© Ricardo Klein

BAI NO BATALHA
GODMESS
SEM
© Ricardo Klein

FIGURA 5.
Difusión: Facebook. Artista: Godmess - Sem (Porto, 2017)
Fuente: © Ricardo Klein

La atención del ego permite a grafiteros y artistas del *street art* construir simbólicamente un punto de partida para el desarrollo de sus procesos creativos, y constituye un elemento esencial en las decisiones y la elección de los lugares a intervenir en el espacio público. Las disputas por estos ascensos son constantes, en particular en el marco de la escena del grafiti, y sobre todo, como se ha mencionado, en el movimiento que se conoce como *old school*. Entre los códigos internos que son generados y aceptados en estos colectivos se encuadra el hecho de desarrollar la audacia y la credibilidad que otorga colocar obra (puede ser su nombre, el ícono que lo representa, etc.) en la mayor cantidad de lugares posibles en el espacio público. El objetivo principal es alcanzar visibilidad en el colectivo y ganar respeto. Varias son las consignas que podrían contribuir a la búsqueda y construcción de una mayor legitimación y prestigio interno: el tamaño de la obra (cuánto más grande, mejor), la repetición, la provocación que genere (el lugar donde se haga), el no ser atrapado por la policía, la propia perdurabilidad física de la obra, entre otras consideraciones. Aparece sobre todo una exaltación del *yo*, llamando la atención sobre sí mismos a través de sus firmas (*tags*) en los más diversos espacios públicos de la ciudad, dando multiplicidad territorial a su expresión.

Otro elemento central para el análisis de las prácticas del arte callejero y el uso de la fotografía es para dar entendimiento a algunos códigos internos que desarrollan sus protagonistas. Sería difícil comprender adecuadamente estas dinámicas sin fotografías que sirvan de soporte analítico y de comprensión. El

reconocimiento de estas formas de actuación explica gran parte de las dinámicas e interacciones que se generan en el colectivo. La aplicación de las reglas de cómo deben —o deberían— desarrollarse las prácticas organizan las dinámicas de intervención callejera desde un esquema inicial y predeterminado. La principal regla —no escrita— que reconocen es que hay que respetar, como miembros del colectivo, el hecho de que "una obra no tapa a otra obra". Esta máxima es uno de los puntos de partida en las dinámicas de producción, y en la búsqueda y mantenimiento de su legitimidad y valorización. Si bien aparecen algunas excepciones, por lo general todos sus miembros reconocen este *no-hacer* como primigenio al momento de hacer arte callejero. Para ser reconocido positivamente por sus pares, pertenecer y ser admitido en el colectivo, se debe respetar la obra del otro porque, en definitiva, esta es la extensión física y simbólica de ese otro. Dicho respeto por no tapar la obra es quizás el primer criterio de valorización al momento de ingresar, continuar o ser exiliado del colectivo. Si quieres ser respetado, hay que respetar. Si las obras se tapan con otras, entonces hay conflicto y se generan tensiones que pueden desembocar en múltiples consecuencias, como "una guerra de tapadas". Como se observa en las siguientes fotografías (Fig. 6), si bien no hubo un conflicto, sí se volvió a colocar una obra que originariamente había sido tapada. La obra fotográfica original pertenece a Teo Vázquez y el proyecto lo llamó "Haciendo calle".

FIGURA 6.
Izquierda obra original/derecha obra tapada y vuelta a colocar (Barcelona 2013/2016)
Fuente: © Ricardo Klein

Existen algunas excepciones que en definitiva desembocan en una construcción estructural de las obras creadas. Esta lógica, sobre todo, viene dada desde la mirada del grafiti y data de los orígenes mismos de su aparición. En este sentido: 1) una bomba tapa a un *tag*; 2) una pieza o una obra tapa a una bomba, como se observa en las siguientes fotografías (Fig. 7) en las que varias bombas de SR Crew tapan diferentes *tags*.

FIGURA 7.
Bomba tapa tags SR Crew (Montevideo, 2015/2016)
Fuente: © Ricardo Klein

En el mundo del arte callejero esto se llama *escalera* y responde, al menos, a tres órdenes específicos:

1. *A la calidad de la obra.* Se entiende que una bomba tiene más calidad que un tag. Estos criterios se definen por la estética mejor desarrollada, los materiales que se utilizan y el esfuerzo que significa realizar una obra de mayor complejidad.
2. *Al tamaño de la obra.* Se mantienen los mismos criterios ya mencionados y se le suma los factores tiempo y espacio físico de creación. Es decir, si se "necesita" de un muro para una pieza o una obra, es legal que el grafitero se apropie del muro, aunque haya uno o más tags, o una o más bombas en este.
3. *Al nivel simbólico de la obra.* Sería una actitud valiente o una abierta confrontación si se tapa una obra o pieza de algún artista reconocido. El conflicto aumentaría si la acción la realiza un grafitero recién iniciado. En general, el acto es considerado una falta de respeto abierta hacia el artista consagrado. En ocasiones se tapan muros u obras adrede para obtener reconocimiento y visibilidad a corto plazo, aunque pueda significarle al nuevo un conflicto posterior o un ingreso negativo al colectivo.

No tener la posibilidad de contar con la fotografía para el entendimiento de estas dinámicas limitaría el ojo sociológico, restringiendo las posibilidades de complejizar efectivamente este mundo del arte callejero. Para el ejemplo de la *escalera*, podría ampliarse el análisis aún más. Si bien en la actualidad están vigentes determinadas provocaciones, al momento de elegir una obra para tapar se toma muy en cuenta quién ha sido su creador (quizás aún más que la propia pieza), porque la historia personal de cada uno de los miembros es la historia de arte callejero que formó una escena (Blum, 2001; Straw, 2004) en la ciudad. En la interna de estos colectivos hay una escala simbólica que define el estatus de sus miembros. Por lo general, sus obras son las que duran más y se respetan de manera prolongada. Por otra parte, si bien algunos miembros, con el paso del tiempo, disminuyen la cantidad de producción en la calle, no significa que pierdan legitimidad o respeto en el resto del colectivo, ya que muchos de ellos son vistos como íconos o leyendas de la escena local. Sin la posibilidad de la fotografía como herramienta de análisis, la mirada analítica para el entendimiento de este mundo artístico sería limitado, manteniendo la esencia de sus características inherentes a su origen de la calle:

(des)información, anonimato, falta de herramientas ordenadas para comprender el fenómeno, subterraneidad de sus dinámicas de producción y procesos creativos, entre otras.

FIGURA 8.
Respeto por el wildstyle de AS1. Mural: Paco Montañez, Pablo Macchioli y Ákite (Montevideo, 2015)
Fuente: © Ricardo Klein

Conclusiones

Para terminar, se empezará recordando que el presente artículo perseguía analizar la fotografía como método de recolección de información, y para ello hemos presentado el caso empírico de los artistas del grafiti y *street art*, y la relevancia que adquiere la fotografía como material de legitimación y reconocimiento de sus prácticas en el espacio público.

Se identifica la calle como el espacio social de intervención por excelencia y el hábitat primigenio de desarrollo de la práctica grafitera. Los artistas del grafiti y *street art* conquistan la ciudad/calle estableciendo en ella sus propias reglas y códigos internos de intervención artística, y todo ello desencadena en un intercambio que puede resultar más o menos activo con las comunidades locales en las que conviven. Es en estos contextos donde la gestión (y posible control) del espacio público que se lleve a cabo por parte de la administración pública emergerá como una cuestión principal a la hora de entender y estudiar los usos y las funciones básicas del espacio urbano entre sus diferentes habitantes y comunidades. El papel que jugará la fotografía en todo ello favorecerá una mayor visibilización de las prácticas que se llevan a cabo y una dignificación de las expresiones identitarias comunitarias en el territorio.

Se aprecia que, a través de la fotografía, se puede establecer una mirada analítica de los artistas del grafiti y *street art*, y las escenas artísticas que estos conforman en las calles y muros de las ciudades a nivel internacional. Estas prácticas aportan nuevas significaciones en la infraestructura urbana y las dinámicas artístico-culturales, y la fotografía se constituye en un medio de legitimación interna dentro de dichos colectivos. La fotografía permite, a su vez, una difusión mucho más masiva de las obras a través de las redes sociales, lo cual favorece que se erijan como artistas globales, buscando nuevos escenarios de intervención para ampliar el alcance territorial y geográfico de su obra. Dicho rol que adquiere la fotografía y el uso de las nuevas tecnologías a la hora de exhibir y difundir la producción de grafiti y *street art* en las ciudades ha sido central y ha conducido a la constitución de una escena internacional de esas prácticas artísticas mucho más visibilizada. Este hecho nos ha llevado a analizar la importancia del *getting up*, el "hacerse ver", como estrategia para ganar prestigio y reconocimiento dentro del colectivo de artistas. La identidad artística que cada uno de ellos irá construyendo a través de la realización de su obra será crucial para entender las dinámicas internas de legitimidad entre pares. Con la llegada de las nuevas tecnologías, dicho reconocimiento ha tendido a asociarse, cada vez más, con la difusión y el reconocimiento externo que alcanzarán las obras en las redes sociales. El número de *likes* que

tenga la fotografía de una obra podrá condicionar el ascenso de reconocimiento que adquirirá el graffitero dentro de la comunidad de artistas del grafiti y *street art*.

En definitiva, se ha valorado y analizado el aporte que la fotografía ofrece como medio de recopilación de información para la elaboración de estudios de las escenas citadas y las dinámicas internas que en ellas se desarrollan. Como aspectos cruciales a la hora de desarrollar el registro fotográfico como método de recogimiento de información y posterior análisis documental, se ha recalcado en el artículo la importancia de realizar *in situ* las fotografías.

Las posibilidades que dicha técnica metodológica ofrecen no hacen más que ampliar y visibilizar los procesos creativos y de producción para desarrollar análisis de documentos visuales en la producción de conocimiento tanto en el campo de la sociología del arte, como en otras áreas que transversalizan y dialogan con ella, como el análisis del espacio público, la ciudad y las prácticas artísticas callejeras.

Referencias

Becker, H. S. (1974). Photography and sociology. *Studies in the Anthropology of Visual Communications, 1*(1), 3-26. doi: http://doi.org/10.1525/var.1974.1.1.3

Becker, H. S. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

Blum, A. (2001). Scenes. *Public, 22-23*(Clarke), 7-35.

Borja, J. (2003). *La ciudad conquistada*. Madrid: Alianza Editorial.

Chang, J. (2006). *Total chaos: the art and aesthetics of hip-hop*. New York: BasicCivitas.

Chang, J. (2014). *Generación hip-hop. De la guerra de pandillas y el grafiti al gangsta rap*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

Ciudad González, C. (2011). Fotografiar graffiti: siguiendo el rastro de "los otros" a través de sus huellas en la ciudad. *Quaderns de l'Institut Catala d'Antropologia, 16*(1-2), 159-172.

Collins, R. (2004). *Interaction ritual chains*. New Jersey: Princeton University Press.

Corbetta, P. (2007). *Metodología y técnica de investigación social*. Madrid: McGraw-Hill.

Delgado, M. y Malet, D. (2007). *El espacio público como ideología*. Editorial Catarata.

Ducci, M. E. (2000). Santiago: territorios, anhelos y temores. Efectos sociales y espaciales de la expansión urbana. *EURE: Revista Latinoamericana de Estudios Urbano Regionales, 26*(79), 5-24.

Farrell, M. P. (2001). *Collaborative circles: friendship dynamics and creative work*. Chicago: University of Chicago Press.

Filardo, V. (Coord.). (2008). *Usos y apropiaciones de espacios públicos de Montevideo y clases de edad*. Montevideo: UR. FCS-DS

Giller, S. (1997). Graffiti: inscribing transgression on the urban landscape. *Hip Hop Network*. Recuperado de http://www.hiphop-network.com/articles/graffitiarticles/inscribingtransgression.asp

Guber, R. (2005). *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires: Paidós.

Harvey, D. (2012). *Rebel cities. From the right to the city to the urban revolution*. New York: Verso.

Herrera, M. C. y Olaya, V. (2011). Ciudades tatuadas: arte callejero, política y memorias visuales. *Nómadas, 35*, 98-116.

Klein, R. (2015a). Alice Pasquini en Montevideo o de cómo el street art contribuye a recuperar espacios urbanos. *Plataforma Urbana*. Recuperado de http://www.plataformaurbana.cl/archive/2015/11/15/alice-pasquini-en-montevideo-o-de-como-el-street-art-contribuye-a-recuperar-espacios-urbanos/

Klein, R. (2015b). Ensambles cotidianos: arte urbano y bancas pintadas. *Plataforma Urbana*. Recuperado de http://www.plataformaurbana.cl/archive/2015/03/25/opinion-ensambles-cotidianos-arte-urbano-y-bancas-pintadas/

Klein, R. (2016). Creativity and territory. The construction of centers and peripheries from graffiti and street art. *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal, 2*(2), 5-15. doi: https://doi.org/10.25765/sauc.v2i2.47

Ley, D. y Cybriwsky, R. (1974). Urban graffiti as territorial markers. *Annals of the Association of American Geographers, 64*(4), 491-505.

López, Á. (1998). El arte de la calle. *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, (84), 173-194.

De Miguel, J. M. (2003a). El ojo sociológico. *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, (1), 49-88.

De Miguel, J. M. (2003b). Para una sociología de la fotografía. *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas, 84*(98), 83-124.

Schelotto, S., Roland, P. y Roux, M. (2014). *Espacios públicos*. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura.

Straw, W. (2004). Cultural scenes. *Loisir et Societe, 27*(2), 411-422.

Suárez, H. J. (2008). *La fotografía como fuente de sentidos*. Costa Rica: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (Flacso).

Valles, M. S. (1999). *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional*. Madrid: Síntesis Sociología.

Vasilachis de Gialdino, I. (coord.) (2006). *Estrategias de investigación cualitativa*. Barcelona: Gedisa Editorial.

Notas

* Artículo de investigación

1 "Each makes a public claim to space through an open declaration on the walls". [Traducción del investigador].

2 "Writer's name is self-chosen, based on how the writer wants to be perceived by those whom he most respects and from whom he demands respect". [Traducción del investigador].

Licencia Creative Commons CC BY 4.0

Cómo citar este artículo: Klein, R. (2019). Construcciones de ciudad y espacio público desde el graffiti y el street art. Aportes metodológicos y empíricos desde un análisis de la fotografía. *Universitas Humanística, 88*. https://doi.org/10.11144/Javeriana.uh88.ccep