



**UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
METROPOLITANA**
Unidad Xochimilco

**DIVISIÓN DE CIENCIAS Y ARTES PARA EL DISEÑO
DOCTORADO EN CIENCIAS Y ARTES PARA EL DISEÑO**

**Área de Concentración:
TEORÍA E HISTORIA CRÍTICAS**

**La construcción simbólica y el dilema de la interpretación en el
Graffiti. Posibilidades para una lectura de sus imágenes desde tres
perspectivas de un mismo contexto**

**Tesis que para obtener el grado de Doctor presenta:
MCyAD César Itzcoatl Guerrero Martínez**

**TUTORA:
Dra. Martha Isabel Flores Ávalos**

**LECTORES:
Dra. Araceli Soni Soto
Dr. Francisco Pérez Cortés
Dr. Diego Lizarazo Arias
Dr. Marco Tulio Pedroza Amarillas**

**RESPONSABLE DEL ÁREA:
Dr. Alejandro Ochoa**

Ciudad de México, Septiembre de 2022

Contenido

INTRODUCCIÓN	1
La interpretación de productos culturales a inicios del siglo XXI	6
CAP. 1. LA INSERCIÓN DEL GRAFFITI EN LA CULTURA ACTUAL. ALGUNAS CONSIDERACIONES HISTÓRICAS Y TEÓRICAS RESPECTO A SU ORIGEN.....	13
1.1. Graffiti 1960: una historia contracultural paralela al capitalismo	16
1.2. Graffiti: mecanismo de representación contemporánea	26
1.3. Relación entre el graffiti y sus contextos	29
1.4. Paisaje urbano, territorio y espacio público.....	33
1.5. Relación espacio-tiempo en la construcción de las imágenes de graffiti	43
1.6. Panorama general de los procesos que ocurren en el graffiti.....	45
1.7. Un ejemplo de interpretación contemporánea. Contexto económico-social del graffiti y otras prácticas	48
CAP. 2. UN ACERCAMIENTO A LA COMPRESIÓN DEL SÍMBOLO. CONSTRUCCIÓN SIMBÓLICA Y SU RELACIÓN CON LA CREACIÓN DE LAS IMÁGENES DE GRAFFITI	53
2.1. Dos posturas semióticas del término símbolo: Peirce y Saussure	56
2.2. Antropología cultural y símbolo	62
2.3. El símbolo y lo simbólico.....	66
2.4. La noción de forma simbólica en Thompson y Cassirer	69
2.5. Símbolo gráfico, “individuación” y construcción simbólica	72
2.6. El símbolo en el graffiti y otras manifestaciones contemporáneas	79
CAP. 3. LA INTERPRETACIÓN CONTEMPORÁNEA. CONSIDERACIONES HERMENÉUTICAS CON MIRAS A LA INTERPRETACIÓN DE LAS IMÁGENES DEL GRAFFITI.....	83
3.1. Consideraciones hermenéuticas	86

3.2. Semiótica visual y hermenéutica: una relación para explicar las imágenes de graffiti	91
3.3. La angustia por la interpretación	96
3.3.1. El alivio de la angustia creativa como otra significación del mundo.....	100
3.4. Si dividimos, ¿por qué dividimos? La lengua y el proceso histórico cómo medios para la interpretación	108
CAP. 4. LA RELACIÓN ENTRE EL HACER (<i>EGO FACIS</i>), EL HECHO (<i>TEMPORIS OPUS</i>) Y EL OTRO (<i>ALTERA VIDE</i>) EN EL GRAFFITI: PROCESO CREATIVO E INTERPRETACIÓN.....	114
4.1. La necesidad de tomar un poco de distancia respecto a la lingüística	117
4.2. Relación <i>Ego Facis – Temporis Opus – Altera Vide</i>	123
4.2.1. La dificultad de definir al otro: <i>Altera Vide</i> , transducción y su relación con la imagen.....	128
4.2.2. Tres contextos necesarios en la comprensión de las imágenes de graffiti: Contexto del hacer– Contexto de la imagen – Contexto del otro	133
4.2.3. La fragmentación del contexto y su función referencial en el caso de las imágenes de graffiti.....	143
4.3. El graffiti y el proceso de <i>experienciación</i>	146
4.3.1. La función emotiva y su <i>experienciación</i> en las imágenes del graffiti	153
4.3.2. Proceso creativo, construcción simbólica y graffiti	156
4.4. La intencionalidad en la comunicación visual y los discursos.....	159
4.4.1. Una propuesta: el graffiti como elemento no intencionado sino como elemento de <i>experienciación</i>	163
4.5. La particularidad del gusto como elemento de vinculación en la interpretación de las imágenes de graffiti	165

CAP. 5. PLANTEAMIENTO PARAHERMENÉUTICO COMO HERRAMIENTA METODOLÓGICA PARA LA INTERPRETACIÓN DE LAS IMÁGENES DE GRAFFITI	168
5.1. Aportaciones socio-antropológicas de la hermenéutica diatópica y la hermenéutica analógica a la interpretación de la imagen desde la parahermenéutica	171
5.2. Aspectos metodológicos de una nueva etnografía: observar al otro desde el otro y su angustia creativa.....	176
5.2.1. Obtener la información al momento	179
5.2.2. El <i>Ego Facis</i> se “despoja” cuando está de fiesta.....	182
5.2.3. Los momentos de la pinta como herramienta metodológica.....	190
5.2.4. La separación de la observación del graffiti en la calle	193
5.2.5. La experiencia de pintar en el extranjero	197
5.3. Graffiti y relaciones identitarias en la cultura.....	201
5.3.1. La imagen atravesada y el sujeto institucionalizado.....	207
5.4. Cómo dividir el contexto: la paraherméneutica.....	211
5.4.1. Articulaciones para la comprensión de la contextualidad en la realización del graffiti.....	218
CAP. 6. ANÁLISIS PARAHERMENÉUTICO DE LOS PROCESOS DE INDIVIDUACIÓN Y LAS EXPERIENCIAS CONTEMPORÁNEAS EN EL GRAFFITI	225
6.1. Proceso cultural de algunos graffiteros a partir de su rechazo y/o integración en la cultura de masas	227
6.1.1. Institucionalización, técnica y obtención de recursos como elementos de significación: el caso de Didier.....	228
6.1.2. Experienciación, intencionalidad y construcción simbólica: el caso de Duek ..	237
6.1.3. Herramientas metodológicas y la experienciación de la práctica: Newro	240
6.2. Análisis parahermenéutico de obras y procesos colectivos e individuales	244

6.2.1. La creación de Quetzalcóatl: semiótica, intención y relación <i>Ego Facis-Altera Vide</i>	246
6.2.2. Lona de día de muertos: técnica, experienciación y articulaciones parahermenéuticas	252
6.2.3. Salón ejidal: institucionalización, <i>Temporis Opus</i> y construcción simbólica ...	256
CONCLUSIONES	262
Mediatización y masificación del graffiti	265
Experienciación, hermenéutica y parahermenéutica	269
ÍNDICE DE IMÁGENES, ESQUEMAS Y TABLAS.	273
ANEXO	275
BIBLIOGRAFÍA	311
AGRADECIMIENTOS	321

INTRODUCCIÓN

Esta no es sólo una tesis de graffiti. Es una explicación de los procesos que interfieren en la interpretación de sus imágenes. Debido a la construcción del documento mismo, este escrito se convirtió en un planteamiento teórico-metodológico que permite colocar al graffiti, gracias a la observación y la experiencia de más de veinte años¹, cómo una práctica cultural que hace evidente la necesidad de observar las imágenes de otra manera. Es necesario enfatizar que la elección de esta práctica cultural radica en que se pretende explicar el proceso que siguen las imágenes contemporáneas y tal elección obedece a: 1) la vinculación que se tiene con el graffiti, 2) la observación de las reacciones de los intérpretes *in situ* y 3) la relación particular con cada uno de los informantes que se fortalece a partir de la práctica misma. Es así que esta tesis se convierte en un intento más por sistematizar una multiplicidad de elementos que dan como resultado el conjuntar teoría y práctica en la realización de una investigación. En esta relación entre lo teórico y lo práctico es que se sitúa sobre el graffiti una propuesta que aquí se comienza a explorar; en ella es posible notar una nueva posibilidad que nutra la interpretación de sus imágenes a partir de una reorganización de las particularidades de los contextos en los que se crea, se coloca y se entra en interacción con cualquiera de las mismas imágenes que el graffiti produce, así como las conexiones intercontextuales que lleguen a existir entre cada uno de los actores involucrados en el fenómeno. De esta manera se arroja una propuesta que observa al proceso mismo no como una dicotomía comunicativa, sino como elementos aislados que pueden ser desarticulados entre sí.

Como punto de partida, buscamos analizar tanto la construcción simbólica del graffiti en su proceso creativo, como la interpretación que se articula en tres contextos. De igual manera este trabajo es relevante debido a que las imágenes de graffiti poseen peculiaridades que se observan de forma experiencial en la calle.

¹ Es necesario aclarar en este punto que a título personal tengo una estrecha relación con el graffiti, pues he ejercido esta práctica desde los 14 años. Aun cuando hubo un periodo de asueto de ocho años entre 2001 y 2009, la estrecha relación que mantuve con graffiteros y otros actores del fenómeno, me mantuvieron siempre interesado en el desarrollo de esta manifestación.

Mediante el análisis de las articulaciones que se provocan entre los niveles de significación de la práctica es posible acceder a un grado de comprensión más basta de la misma. En este documento se hace evidente que la práctica cultural urbana del graffiti modifica sus estructuras y las maneras en las que es nominada, pues existen en ella una serie de cambios que ya han podido ser identificados en un estudio previo (Guerrero, 2015); cambios que obedecen en su mayoría al empleo del lenguaje publicitario dominante que ha buscado integrar esta manifestación en discursos de carácter estético en un mercado que necesita de “lo nuevo” para subsistir.

Vale la pena enfatizar que, aun cuando en su concepción original, este documento pretendía explicar exclusivamente el fenómeno del graffiti, a lo largo de la investigación misma, su objeto ha crecido y se convirtió en una posibilidad distinta: una propuesta que explica los cambios en el proceso de interpretación de las imágenes contemporáneas y no solamente las pintas callejeras de graffiti. Sin embargo, debido a la extensión del documento y a la necesidad de situar el modelo en un objeto particular, es que se elige trabajar exclusivamente con este tipo de manifestaciones gráficas. Así, este texto ofrece una herramienta que ayuda a explicar el proceso mismo a partir de la relación con la práctica y los mecanismos de observación e interacción en torno de las imágenes de graffiti.

La práctica cultural urbana del graffiti sigue siendo el elemento palpable y concreto de la realidad en el que es posible anudar esta propuesta. En este modelo se plantea la interpretación como un *proceso* y se explica cómo sus condiciones son modificadas por otros procesos de carácter socio-histórico, político, cultural y económico que viven los sujetos en los albores del siglo XXI. De la misma manera se ha buscado explicar que estos operan y se vinculan fundamentalmente a una triada que aparece constantemente en los canales comunicativos tradicionales: el emisor, el mensaje y el receptor, mismos que a lo largo de este trabajo han resultado insuficientes para describir el proceso de interpretación de las imágenes que se pretende hacer evidente.²

² Vale la pena mencionar que en el capítulo 4 de este trabajo se rompe con estas categorías para dar paso a una nueva forma de interpretar este mismo proceso utilizando términos que han sido acuñados para explicar la complejidad en la que éste ocurre.

De igual manera, es necesario recalcar que este trabajo—aun cuando ya es presentado para la obtención del grado—no está terminado, pues el planteamiento de un modelo de interpretación diferente a los ya establecidos es una tarea que no se termina en cuatro años, ni en una tesis doctoral. Por el contrario, es un andar constante que pretende ser construido a lo largo de los años venideros. No por esto, este documento carece de fundamentación, pues fue posible rellenar los huecos y analizar el dilema que existe entre la creación y la interpretación a partir de las condiciones del fenómeno y que éste se expresa como una manifestación que ocurre en la realidad misma. Así se abre una brecha que pretende iniciar el diálogo entre productores, receptores, contextos y espacios en un momento histórico en el que pareciera que los seres humanos deben comprender las condiciones de la otredad para poder explicarse su propia condición y su propio contexto.

Cabe mencionar que a nivel metodológico, se realizó una etnografía densa en la que el centro de atención fueron los elementos y eventos significativos que vivirán desde su producción tres escritores de graffiti, así como las respuestas inmediatas que los observadores tienen respecto a la ejecución misma de las obras en calle. Esta metodología ya ha sido empleada con anterioridad. Por un lado se describen, como lo hace Oscar Lewis (2013 [1961]) en *Antropología de la pobreza*, los instantes significativos del proceso creativo. Por otro, se describen partes del entorno en el que las obras de graffiti son realizadas en ocasiones a partir de la propia experienciación del fenómeno—como lo describe Sara Makowski (2010) en su estudio con poblaciones callejeras. Vale la pena mencionar que el mismo Wilhelm Dilthey (1997 [1954]: 13-53), para realizar varias de sus interpretaciones de las obras de Cervantes, Shakespeare, Rembrandt y Miguel Ángel, siempre realizará un recorrido histórico que busca elucidar el contexto en el que las obras son realizadas. En este caso particular, las condiciones no solo son explicadas sino que son vividas desde dentro. Esto permite plantear un aspecto teórico-metodológico desde una óptica muy diferente a cómo se realizan otros tipos de interpretaciones; de ahí que surge la necesidad de llamarle de otra forma. Se optó por llamar *parahermenéutica*, una hermenéutica que se articula en dos líneas, pues se

considera que el proceso de interpretación se completa con el desarrollo creativo y ambos aspectos circulan de manera paralela en un camino conjunto.

Uno de los elementos necesarios para lograr la articulación de este escrito es el involucramiento directo en el proceso de creación e interpretación de los objetos. Es de ahí que la propuesta pretende describir algunos de los aspectos más significativos que viven los sujetos y demostrar las particularidades de sus procesos creativos, así como las de su interpretación. De esta manera, aun cuando los aspectos etnográficos señalados en el capítulo 5 puedan ser tomados a la ligera, estos elementos describen la realidad sobre cómo funcionan los procesos de creación contemporáneos. Vale la pena mencionar que al ser parte del grupo que se describe, se tiene acceso a la información de manera diferente. Es decir que los sujetos o el grupo que se pretende explicar no observa del todo como un intruso a aquel que realiza la investigación, pues es parte de la comunidad misma o, mejor dicho encarna a la comunidad misma.

Otro aspecto a considerar es el aporte de este trabajo a los campos del conocimiento de las ciencias y artes para el diseño. Desarrollar este modelo permite a cualquier creativo que se dedique al graffiti o a otra manifestación gráfica a comprender la relación entre los contextos de creación e interpretación de las imágenes. En tal relación existen nodos que se articulan entre las peculiaridades que cada contexto tiene. De ahí que los creativos deban tomar en consideración: a) dónde se coloca las imágenes, b) quiénes las producen y por qué y c) quién terminará observando e interpretando.

Este trabajo consta de seis capítulos en los que se coloca la reflexión en torno a la manera en que el graffiti puede ser interpretado por la *Parahermenéutica*, proceso inverso y complementario a la interpretación tradicional que tomará más en cuenta la función emotiva centrada en el emisor (Jakobson, 1986: 353), los aspectos de orden simbólico, la experienciación de la práctica y la carencia de intencionalidad. En el primer capítulo se explica la condición particular del graffiti desde su contexto histórico. Se realiza un recorrido teórico de algunos aspectos que pueden explicar la génesis de esta manifestación y algunos de los factores que influyeron en su integración al contexto nacional. También se analiza al graffiti como

producto cultural derivado de los procesos político-económicos y, de igual manera se explican tales procesos. En este apartado también se exponen algunas condicionantes individuales respecto a los procesos productivos del graffiti.

En el capítulo dos es posible leer una disertación respecto a la construcción simbólica de las imágenes. Se comprende al símbolo desde tres visiones que explican la manera en que éstos se configuran. Analiza la relación de esta construcción con los procesos antropológicos para explicar la forma en la que entendemos el proceso simbólico que opera en la creación y en la interpretación de las imágenes de graffiti. En este capítulo también se plantea un viejo debate que debe ser atendido para la comprensión de cómo es entendiendo el proceso de simbolización necesario para la creación de imágenes: las dos posturas sobre qué es el símbolo. Se profundiza en la construcción cultural de los símbolos y su relación con la materialización de objetos, en particular con la relación que guarda la construcción simbólica con el graffiti.

En el capítulo tres se describen algunas de las corrientes hermenéuticas que sirven como sustento teórico para explicar la forma en la que las imágenes de graffiti pueden ser interpretadas y la manera en la que se puede explicar un proceso que complementaría estos saberes. Este apartado es una revisión de las consideraciones hermenéuticas que permiten comprender tanto el tiempo contemporáneo, como los fenómenos que en él convergen (como es el caso del graffiti). También se realiza una contrastación entre la condición estructural de la semiótica y las particularidades de apertura de la hermenéutica.

En el cuarto capítulo se realiza el planteamiento de los contextos necesarios para la comprensión de las imágenes del graffiti. En este apartado se explican las relaciones que existen en el canal de interpretación que evidencia esta práctica cultural urbana. Se realiza el planteamiento de las categorías de *Ego Facis*, *Temporis Opus* y *Altera Vide* para describir este proceso. En este apartado se evidencian elementos significativos de corte metodológico para el planteamiento del modelo de análisis presentado en el capítulo cinco.

En el capítulo cinco se describe el modelo de análisis de las imágenes de graffiti y se expone la mayor parte del trabajo de campo realizado a lo largo de los

últimos años. En este apartado se clarifican los elementos sustantivos del esquema que pretende tomar en cuenta el proceso dialéctico que existe entre el sujeto que hace, el objeto hecho y el sujeto que observa e interpreta. También son expuestas algunas técnicas de investigación poco convencionales pero efectivas para obtener información significativa “al momento”. El tipo de graffiti que se analiza en este trabajo es un híbrido entre el *character* o carácter y los murales de varios tipos³; todas las obras que aquí se analizan están un tanto alejadas de la producción de las letras recurrentes en el graffiti más clásico. Se retoman elementos significativos de visiones teóricas que nutren la idea del sujeto que produce imágenes de graffiti en condiciones particulares y evidencian que esas condiciones no necesariamente se comparten con los sujetos que las interpretan. Finalmente se exponen los niveles necesarios para comprender el modelo de análisis empleado en el capítulo seis.

El capítulo seis expone el desarrollo y la aplicación del modelo generado a lo largo de estos cuatro años. Es una primera aproximación a los elementos que hacen notar la necesidad de interpretar teniendo en cuenta las voces de los hacedores de las imágenes de graffiti. Se evidencian, a la vez, algunas peculiaridades que son producto del proceso descrito a lo largo de este escrito. Finalmente, se muestran los elementos más significativos que aparecen dentro del análisis que ofrece producir una obra en contextos completamente ajenos a los del hacedor mismo. En este sentido, el último apartado de este trabajo es una demostración encarnada de cómo los procesos culturales disimiles producen fenómenos de interpretación que modifican incluso el lenguaje empleado para signar las prácticas.

La interpretación de productos culturales a inicios del siglo XXI

Desde su concepción original, en este trabajo fue posible observar que aquello que se define como “proceso de comunicación”—entendido como la serie de factores que permiten que dos sujetos se entiendan entre sí a través de un código común—

³ Los *characters* o caracteres son los dibujos que se realizan en las pintas. Ver anexo 3 imágenes de la 3.4 a la 3.8 para comprender el desarrollo de este tipo de imágenes. En un inicio eran imágenes de dibujos animados. Sin embargo, con el desarrollo mismo de la manifestación y la integración de nuevos medios, los caracteres han evolucionado hacia el dibujo y la simulación de la realidad.

de manifestaciones como el graffiti no cabía en el esquema tradicional; aun cuando se colocara dentro de los parámetros del diseño gráfico o de comunicación de masas. Por el contrario, la práctica misma del graffiti es tan compleja que se contrapone y, sin embargo, a la vez se integra en las condiciones que el medio le solicita. Esto ocurre porque en el momento en que las imágenes son colocadas en espacios privados a manera de mensajes gráficos o como elementos decorativos, sufren una severa modificación en su condición primigenia: dejan de ser distintivos contraculturales y se adhieren a la cultura de masas antes mencionada como parte de la industria cultural (Guerrero, 2015). Cuando esto ocurre –sea con el graffiti o con cualquier otra manifestación—**la interpretación** de las imágenes evidencia en un dilema: ¿cómo interpretar “algo” que está fuera de su contexto? A través de la interpretación, en palabras de Roman Jakobson (1986:13), “surge el principio de complementación que estimula la interacción entre el instrumento de observación y el objeto observado”. Es decir, que por medio del proceso de interpretación ‘se completan’ una serie de elementos que no están explicitados en las imágenes de graffiti. Se interpreta porque se tiene la necesidad de explicar las cosas que no están claras. En este sentido, resulta necesario plantear una analogía entre la investigación misma y el proceso de interpretar una imagen: cuando se investiga un fenómeno, todo lo que se busca explicar tiene que ser filtrado a través del lenguaje para que las ideas que se pretenden expresar sobre un tema sean comprendidas de manera clara.

En el caso de las imágenes, el proceso de interpretación es similar, pues existe una búsqueda que pretende filtrar todo el contenido de la misma a través de los lenguajes, lo que a su vez permite explicar qué ‘representa’ esa imagen. Sin embargo, este proceso es limitado, pues las imágenes nunca poseen mensajes completamente claros y a decir de lo que ocurre con el graffiti, en donde los códigos son: a) cerrados a la comunidad de graffiteros y b) configurados a partir de procesos de individuación particulares en los sujetos que participan de esta práctica, se producen fenómenos de *sobre-interpretación amplificadas en los observadores ajenos a esta práctica*. Estas razones colocan la interpretación en una posición de mitificación pues busca elucidar algo que no comprende. En su acepción más

simplista, los mitos son relatos orales que explican un hecho o fenómeno que el humano no termina de comprender. Los mitos, desde la antigua Grecia, han sido empleados para ofrecer una respuesta a un fenómeno que los pueblos no logran explicar. El mito, en palabras de César González Ochoa (2007:139), no tiene propósitos morales o pedagógicos, sino que éste constituye una manera de ordenar la realidad y es esa realidad la que se pretende interpretar. Desde tiempos remotos, empleamos los mitos precisamente para explicar las cosas que no podíamos comprender. En los mitos, como en la interpretación, *el ordenamiento de la realidad pasa por un proceso velado en el que se juega lo cultural, lo estético, lo simbólico y distintos fenómenos derivados de la percepción*. Estas posibles explicaciones son filtradas por las condiciones particulares del sujeto y es en este sentido que podemos hablar de un mito en la interpretación del graffiti, en tanto que los sujetos intentan dar una explicación al *mundo* de las imágenes que son creadas por los graffiteros, mismas que no terminan de comprender ni el observador ni el graffitero mismo. De ahí que se genera un dilema entre lo que la imagen “es” y lo que la imagen “dice”. Sin embargo, la explicación que este trabajo pretende elucidar proviene de la práctica misma y del proceso que ha podido ser comprendido a través de ella, pues en el graffiti en particular solo se explica si se vive desde dentro—o por lo menos así se ha constatado a lo largo de este trabajo.

Por otro lado, esta mitificación del proceso de interpretación de las imágenes de graffiti produce “huecos” tanto en el proceso de simbolización, como en la interpretación misma. Esto plantea el siguiente cuestionamiento: ¿Realmente existe un proceso de comunicación en manifestaciones que no pretenden comunicar sino solo expresar, tal como ocurre en las imágenes de graffiti? La comunicación, como señala Jürgen Habermas (1992 [1981]: 33-37), es seguir una norma, una regla que estructura la actividad misma mediante la cual los seres humanos se entienden entre sí dentro de un grupo o una comunidad. Conocer la regla y sus estructuras es lo que permite que los sujetos se comuniquen entre sí. Luego entonces ¿qué pasa si el sujeto no quiere seguir la regla? Ya sea por desconocimiento o de manera intencional, cuando los productores de mensajes gráficos, como en el caso del graffiti, obvian o evaden estas normas, entonces no existe la comunicación, o por lo

menos no en el estricto sentido de generar un dialogo que nos vincule con los otros dentro del espacio social. Sin embargo, es evidente que el “otro” no detiene su proceso de comprensión de las imágenes solo porque aquel que las hace no pretende comunicar nada. Por el contrario, para él “todo comunica”, pues aun cuando existan elementos que podemos designar como carentes de significación, estos no dejan de provocar reacciones en aquellos que observan las imágenes. Es mediante este proceso interminable que existe en los mecanismos expresivo-interpretativos de las imágenes de graffiti que resulta posible desarrollar un modelo de análisis que tome en cuenta las complejidades de aquel que las realiza, pero a la vez es conveniente que no se olvide tanto el contexto en el que las imágenes existen, ni los procesos de interpretación que éstas produzcan en los sujetos que las observan. A este modelo se le ha nominado ***parahermenéutica***, un proceso que ocurre al mismo tiempo y en múltiples direcciones respecto a la interpretación. Vale la pena mencionar que en este trabajo solo fue posible desarrollar cuatro directrices en las que la parahermenéutica operaría. Sin embargo, es posible que a lo largo de los años este modelo se complete con el fin de señalar la mayor cantidad de aspectos inmiscuidos en estos procesos de carácter expresivo-interpretativos. En este sentido, este trabajo es un esfuerzo más por demostrar que el mecanismo de comunicación de las imágenes se ha centrado en muchos casos en la interpretación lineal y ha dejado de lado la posibilidad de una comunicación contingente que pueda comunicar y a la vez pueda hacerlo o, en su defecto, genere elementos asignificantes; es decir, objetos que carezcan de una significación que pueda ser fácilmente filtrada por el lenguaje. De esta manera, este trabajo provee un modelo que se aleja de la propia interpretación lineal y coloca elementos interconectados en la red de significados que una imagen puede contener.

Por otro lado, al hablar de hermenéutica, la comprensión de este término es una especie de divagación que no encuentra una profundidad epistemológica clara. Esto añade un poco más de complejidad a la observación del dilema que plantea realizar una interpretación de un objeto con las características del graffiti. Pareciera que este concepto, por su condición metodológica y filosófica, no aporta nada a la construcción del conocimiento. Sin embargo, también es cierto que todo proceso de

entendimiento y comprensión del mundo pasa por el cristal de este proceso mismo. La percepción de los eventos, los textos y las imágenes se observan desde un ángulo particular: la visión del intérprete y su conexión con los aspectos históricos, sociales y culturales, pero ¿qué pasa con el autor, con el realizador de tales imágenes? La respuesta es confusa, pues aun cuando se pretende comprender el “momento” en el que ocurre la creación, no es posible más que señalar aspectos históricos y técnicos que no se vivieron de la misma manera⁴—esta sería una de las críticas más importantes a los modelos hermenéuticos preexistentes. Sin embargo, también es posible afirmar que en cada caso particular, el hacedor de las imágenes del graffiti es capaz de generar una obra que no necesariamente pretenda ser interpretada. A este respecto surgen interrogantes que proveen la posibilidad de analizar y clarificar lo que ocurre en este proceso dialéctico entre el proceso de creación y el de interpretación: ¿cuáles son las condiciones en las que se crean las imágenes? ¿Cuáles son las condiciones en las que se interpreta? ¿Qué elementos se deben interpretar? ¿Existen códigos afines entre cada uno de los elementos que operan en este sistema? ¿Cómo se organizan los códigos susceptibles a ser interpretados? Respecto a la condición del graffiti, esta última pregunta ya se ha podido dar una respuesta o por lo menos un acercamiento a través del análisis estructural de los códigos que presentan tres líneas de producción del graffiti realizado en los estudios de maestría (Guerrero, 2015). En aquel trabajo fue posible corroborar que los códigos visuales son organizaciones que permiten comprender al graffiti como un lenguaje, debido a que las características que presenta se desdoblán en una estructura y en un uso⁵. Sin embargo, con el pasar de los años se ha evidenciado que un análisis de este tipo resulta insuficiente para comprender

⁴ Al respecto se puede hacer mención de las ideas de Paul Ricoeur (2011 [1976]: 53-54), quien en su búsqueda por hallar la analogía entre la pintura y el lenguaje, menciona que la pintura avanzó cuando los materiales avanzaron. Se basa en el término iconicidad para explicar el aumento estético de la realidad, pero omite que las condiciones de los sujetos que crean fueron particulares en la época de la vanguardia. Sin entrar en detalles, no es posible comprender tales condiciones en las que los objetos se produjeron sin haber estado ahí. Un ejemplo de esto es el caso de la pintora abstracta Hilma af Klint, cuya obra es anterior a la aparición del abstraccionismo, pero fue descubierta y apreciada demasiados años después de su muerte, debido a que ella misma pensaba que su obra no pertenecía al tiempo en el que ella la realizó (BBC, 2016).

⁵ A este respecto Ferdinand de Saussure (2011), señalara que la estructura es el lenguaje, mientras que el uso lo comprenderá como el habla.

la dinámica que se establece en el proceso de interpretación de este tipo particular de imágenes. La necesidad de acercarse a una fenomenología del graffiti resulta entonces imperante si es que se pretende explicar la complejidad de relaciones que un fenómeno contemporáneo como éste coloca enfrente.

Es de señalar que las características que ofrece esta práctica cultural, tales como la construcción de sus imágenes, la riqueza de medios a través de los cuales se expresa, la polaridad entre quienes producen, observan e interpretan sus imágenes o las condiciones particulares de sus productores, permiten conocer y desarticular estos procesos de creación-interpretación y al mismo tiempo posibilitan explicar este proceso desde los tres puntos de vista que atañen a este estudio: el del hacer, el de la imagen misma y el de la interpretación. Es precisamente en la posibilidad de explicar este proceso en donde se sitúa este trabajo, pues lo que más interesa es comprender los mecanismos que operan en estas relaciones. Incluso es posible apuntar que ***el proceso es lo más importante***, incluso por encima de la interpretación que se le pueda dar a las imágenes. Señalemos entonces que no es la primera vez que esta relación tripartita es empleada. Desde Jakobson (1986: 17, 347-395) hasta Raymundo Mier (2010 [1990]) se menciona que todo hecho comunicacional⁶ cuenta con esta relación entre el que crea, lo creado y el observador a través de cuatro elementos necesarios: el emisor, el receptor, el mensaje y el código empleado. Este canal comunicativo hartamente descrito a lo largo de la historia de la lingüística pretende explicar cómo ocurren todos los fenómenos comunicativos y éstos también han sido trasladados a las imágenes. Sin embargo, para este trabajo, por un lado se ha decidido separar al código debido a que este debe ser conocido por la comunidad y en el caso del graffiti éste se configura solamente al interior de la práctica cultural. De igual manera, será posible observar la necesidad de tomar distancia de las teorías comunicativas para comprender el proceso que siguen las imágenes de graffiti y como se modifica—incluso a veces se rompe—el proceso de comunicación antes descrito. De igual manera es necesario aclarar que conocer estos mismos niveles de comprensión ha permitido

⁶ Por aspectos de corte metodológico es imposible dejar emplear los términos que provienen de la comunicación. Sin embargo, la postura está clara y el graffiti no es un elemento comunicativo sino simplemente expresivo.

deslindarse de algunos de ellos con el fin de ofrecer un panorama más amplio de lo que ocurre en los procesos de creación e interpretación de las imágenes. Sin embargo, varios de ellos se mantienen porque han acompañado el proceso mismo que ha seguido la construcción de este modelo y la forma en la que es posible explicar varias de sus particularidades. Por esta razón, aun cuando se pretende romper con la lingüística y los modelos de interpretación provenientes de ella, también resulta necesario tomar en cuenta varios conceptos que esta teoría ha desarrollado. Consideramos que para lograr tal ruptura es necesario contar con una extensa batería teórica, pues la pretensión de plantear un modelo nuevo requiere de comprender aspectos psíquicos, antropológicos y filosóficos de distintos tipos.

Respecto a la condición codificada de las imágenes, se puede enfatizar que el graffiti, por ese remanente contestatario que aún presenta, es una manifestación polar respecto al gusto: o gusta o disgusta⁷ y en general no hay puntos medios, razón por la que en él se encuentra la posibilidad de hallar una explicación y una ampliación de los procesos creativos e interpretativos y, a la vez, un debate respecto a “cómo se deben interpretar las imágenes”; de ahí nace esta propuesta.

⁷ En dos apartados de este escrito (1.7 y 5.2.5) es posible observar como la práctica del graffiti se ha tenido que adaptar a estas condiciones a tal grado que la forma de nominación de ésta se modifica aun cuando la práctica sigue siendo la misma.

CAP. 1. LA INSERCIÓN DEL GRAFFITI EN LA CULTURA ACTUAL. ALGUNAS CONSIDERACIONES HISTÓRICAS Y TEÓRICAS RESPECTO A SU ORIGEN

Este apartado pretende analizar al graffiti como una práctica cultural urbana propia de la contemporaneidad. De igual manera, revisa algunos de los elementos que rodean su proceso histórico y las condiciones que operaron para el surgimiento de esta manifestación. La importancia de observar cómo han evolucionado los objetos gráficos como el graffiti permite comprender que existe una relación entre cada uno de los procesos sociales e individuales que intervienen tanto en la creación de las imágenes, como en su recepción y su posible interpretación. Las condiciones particulares de los tiempos contemporáneos han modificado estos procesos. De esta manera, la situación particular del graffiti—evidenciada a partir de tres aspectos fundamentales: a) los espacios donde se coloca, b) la complejidad de sus formas y la dificultad de su lectura y c) la aceptación que esta práctica pueda tener en el entorno en el que es colocado—provoca que la relación entre el objeto (obra), el sujeto que la crea y la comunidad que la observa e interpreta se desarrolle de manera aislada, paralela y a la vez interrelacionada en un proceso que se evidencia sólo si se está dispuesto a observarlo. Es decir que existe un proceso dividido en tres contextualidades diferentes, una especie de intercontextualidad que se hace evidente en el proceso mismo que estas imágenes siguen; ese es el tema central de este trabajo. De igual manera, es necesario anotar que, debido a estos cambios y relaciones intercontextuales, incluso la práctica misma se ha visto modificada respecto a la manera en que ésta es nombrada.⁸ Así, en este apartado es posible comprender el proceso histórico en el que se hacen evidentes las variables arrojadas a partir de estos cambios.

Es por estas y más razones que el graffiti se convierte en una manifestación gráfica que es necesario revisar, pues es una práctica cultural que ocurre en el desarrollo mismo de la contemporaneidad y a través de él es posible analizar las dinámicas de creación e interpretación de la imagen como parte de una forma distinta de comprender la producción cultural en zonas alejadas de los grandes centros del mundo. Entre las múltiples características que presenta, evidencia una

⁸ En capítulos posteriores se explica más a detalle esta condición.

polaridad respecto a la percepción que se tiene de las imágenes que proyecta: o bien gusta, o por el contrario desagrada; rara vez se tendrá una posición indiferente ante las pintas callejeras. Esta condicionante es lo que invita a la investigación, pues en esa radicalización es posible observar un fenómeno de producción e interpretación de las mismas imágenes que se distingue por la necesidad de dividir el contexto general en el que es colocada.⁹ Por otro lado, esta misma polaridad permitirá plantear un análisis que divide en tres contextos particulares el proceso de producción-interpretación general antes mencionado. Es necesario recalcar que es precisamente ese proceso lo que más interesa a este trabajo. Esto se convierte en el objeto de análisis que se pretende desarmar y éste se desprende de un mismo contexto general que rodea a todo el proceso mismo. Esta organización ayudará a sustentar la idea de que *para entender un graffiti es necesario comprender: a) el contexto de aquel que hace el graffiti, b) el contexto en el que se coloca la imagen de graffiti y c) el contexto de quien observa, percibe e interpreta ese objeto*. En el siguiente diagrama representa como operaría la intercontextualidad y porque ésta permite la observación del graffiti desde una óptica distinta.

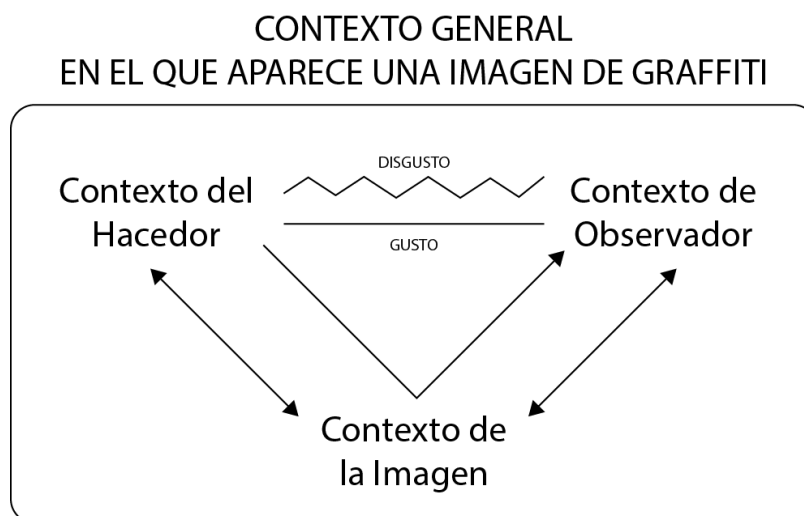


Fig. 1. Contexto General de las Imágenes de Graffiti.
Desarrollo propio. 2021.

⁹ Particularmente en los capítulos 4 y 5 de este trabajo se identifica la manera en la que puede ser desarticulado el contexto general en sus tres subdivisiones.

Aunado a este proceso, es necesario mencionar que en un primer momento es posible partir del supuesto de que un graffiti siempre es reflejo de una condición social, política y económica particular. Las condiciones de producción de una obra están, invariablemente, definidas por el entorno en el que se generan. Sin embargo, las condicionantes internas (es decir la subjetividad—también considerada como *individuación* en este trabajo—de aquel que hace las imágenes de graffiti) siguen jugando un papel fundamental en la construcción de la gráfica de la calle en el inicio del siglo XXI. De acuerdo con Dilthey (1997 [1954]: 85-86), el artista integra el medio en el que se desarrolla, para luego proyectarlo de forma simbólica. Este proceso es clarificado y materializado en el momento en el que un sujeto emplea los elementos que solo él considera pertinentes para la realización de una obra. Por esta razón, por más que un observador se esmere en “entender” lo que ocurre en la cabeza del hacedor de las imágenes, no le será posible generar una interpretación que englobe todos los aspectos existentes respecto a los paradigmas que los propios graffiteros tienen a cuestas, pues cada proceso resulta particular y esto limita la posibilidad de realizar una comprensión total o completa del objeto a la vez que se le amplifica; como lo menciona Umberto Eco (1992 [1962]: 33), en una interpretación con mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad se vea alterada. Sin embargo, el proceso de interpretación existirá como elemento ineludible de la intercontextualidad que existe entre los sujetos y utilizará las imágenes como puente para ello.

En este sentido, es posible aseverar que solo al comprender los procesos que permean la creación de los graffitis, resulta posible analizar algunos aspectos de su producción desde un sentido histórico en el que elementos como las condiciones económicas, políticas, sociales y afectivas se encuentran en interrelación con la producción misma de las obras. Es por esto que resulta necesario revisar algunos aspectos de la génesis de esta manifestación en el contexto norteamericano y su traslado e inclusión en México. En relación a los objetivos que pretende este trabajo, se profundiza en las particularidades del proceso que siguió el graffiti en el territorio mexicano y se centrará la atención en lo

que ocurrió en la Ciudad de México y algunas partes de la Zona Metropolitana que la rodea.

Como un elemento indispensable para la comprensión de este escrito, es necesario anotar que uno de los términos a esclarecer, y que aparecerá a lo largo de este trabajo, es el de “espacio público”. En este sentido, para las necesidades de este trabajo, se comprende por espacio público a los muros –y cualquier otro soporte como anuncios espectaculares, puertas, señales de tránsito, bardas y vidrios de establecimientos comerciales o segmentos del mobiliario urbano— que se encuentren en los espacios exteriores. Esta definición, que parece un tanto simplista, no tiene otro fin más que explicar la manera en la que se entiende el uso del espacio público desde la práctica del graffiti.¹⁰ Es necesario aclarar que la definición de este término es abordada de mejor manera por aquellos que lo observan desde el urbanismo. Sin embargo, con esta definición es posible evidenciar y comprender la relación de estos espacios con la práctica del graffiti. De igual manera, permite clarificar a que refiere el término a lo largo de este escrito.¹¹

1.1. Graffiti 1960: una historia contracultural paralela al capitalismo

Antes de revisar el contexto en el que se analiza esta manifestación, es necesario comprender la manera en la que es entendido el graffiti en este escrito. La postura que se ha optado para definirlo es como una práctica cultural urbana. Esto ha sido descrito y analizado a lo largo de las ocho ediciones del Congreso Transdisciplinario Estéticas de la Calle, realizado en la Escuela Nacional de Antropología e Historia desde 2012. El graffiti ha sufrido modificaciones en su práctica, esta manifestación se ha involucrado con otros procesos que han generado “híbridos” que aún siguen siendo descritos por todos aquellos a quienes el tema interesa. Sin embargo, comprenderlo de esta manera permite hacer énfasis en el proceso que en este

¹⁰ Vale la pena mencionar que esta definición se acuña a través de la práctica del graffiti y no mediante el uso de términos empleados sobre todo por el urbanismo o la planeación territorial.

¹¹ En el último apartado de este capítulo es posible leer con mayor profundidad sobre este proceso y otros términos que debemos tener claros para poder comprender este fenómeno.

escrito se pretende describir: una relación individual colectivizada a través de la práctica de forma cultural.

Para contextualizar qué es y cómo se entiende el graffiti es necesario subrayar una vez más el contacto que se tiene con esta práctica cultural desde hace veinte años; por esta razón, se definirá de acuerdo con el vínculo estrecho y mi experiencia respecto de la práctica con el objeto de estudio. En este sentido, la conceptualización sobre lo qué es graffiti obedece a los propios procesos de producción gráfica empleados a lo largo del tiempo antes mencionado. De igual manera, cabe señalar que por “aventurado” que parezca, este concepto de graffiti se desarrolla de manera epistemológica a partir de la misma relación que existe con la práctica; esto quiere decir que desde la práctica misma es posible conceptualizar una actividad, un elemento o una manifestación que se encarna en el sujeto que realiza una investigación. Es así que emerge una definición propia de esta práctica cultural y se comprende al graffiti como *la manifestación gráfica contemporánea que es realizada con aerosol u otros materiales sobre los soportes que existen en el espacio público, principalmente los muros que posee distintos tipos de manifestaciones*¹². Aun cuando existe una discusión airada entre quienes realizan esta actividad (Pedroza, 2012: 74-76), pues se evidencia una discrepancia en el uso de otros materiales ajenos al aerosol¹³, es necesario tomar en cuenta que además de que la cuestión técnica como parte del debate central de esta conceptualización, existen otros procesos que convergen en cómo se realiza la construcción de las imágenes de graffiti¹⁴. Es precisamente en esos otros procesos—los que vinculan a sus hacedores con sus entornos—que esta noción permite desarrollar un andamiaje teórico que observaría también los aspectos sociales, económicos e históricos que dieron pie para que esta manifestación se insertara dentro de las prácticas culturales

¹² Vale la pena mencionar que en el capítulo 6 de este trabajo nos centraremos en analizar graffiti de tipo mural institucional y comercial (ver anexo 3).

¹³ En el anexo 2 es posible revisar una discusión que ocurrió en Facebook en junio de 2019 respecto a este tema. También es posible revisar otro anexo de una discusión similar en julio de 2014 que se encuentra en Guerrero, 2015: 85-90.

¹⁴ Consideramos que el graffiti no debe ser civilizado mediante el uso del lenguaje. Esto quiere decir que aun cuando sus tipologías obligan a definir las características, mecanismos y modos de producción de cada una, todas deben seguir siendo nominadas como graffiti (Guerrero, 2015).

juveniles de finales del Siglo XX e inicios del Siglo XXI. En el juego interminable de estos procesos es que éstos se separan de la práctica misma y es posible encontrar que el graffiti también es comprendido como una postura política. Hacer graffiti es una condición que se asume cuando se pretende una desvinculación con los mecanismos propios del capital que son descritos en este apartado. En ambos casos, técnica y postura política separan del proceso histórico que colocaría al graffiti como las pintas que aparecieron en catacumbas, panteones y edificaciones desde la época romana y lo colocan en la posición con la que cuenta hoy en día. Por esta razón es que este escrito centra la atención en ese graffiti contemporáneo. Aquel que hace *tags*, *bombas*, *wilds*, *3D* y sobre todo en aquellos que aun hacen *character*¹⁵.

De acuerdo con el desarrollo de este trabajo, es posible aventurar una primera afirmación respecto a dichos procesos: el graffiti cuenta una historia paralela al capitalismo cultural, mismo que es entendido como posmoderno (Anderson, 2000:111). Cabe señalar que el término “posmodernidad” es abordado de diferente manera y las posturas entre sí son radicalmente opuestas unas de las otras. Sin embargo este concepto ayuda a comprender lo que ocurre a nivel de producción cultural después de 1970 en los que la ésta se encadenó a los diseños mismos de la economía capitalista. Ahora bien, retomando la idea de que el graffiti se genera como parte de la posmodernidad, debemos remitir a que ya en un estudio previo (Guerrero, 2015) se plantean los relatos que rodean el inicio del graffiti y estos concuerdan en que la práctica cultural surgió a finales de la década de los sesenta. Sin embargo, las posturas divergen en cuanto al espacio geográfico donde surgió esta manifestación. Algunos autores como Henry Chalfant, Martha Cooper y Roger Gastman, señalan que el graffiti contemporáneo nace en Nueva York en la época mencionada. Por otro lado, Stephen Power considera que esta práctica nace en Filadelfia y de ahí se traslada a todo el territorio de EEUU. Cabe señalar que estos y otros autores se enfocan al nacimiento del graffiti como la forma de representación

¹⁵ Todas estas son manifestaciones propias del graffiti. Pueden observarse imágenes de ellas en el Anexo 3 de este trabajo.

contemporánea definida al inicio de este escrito¹⁶. También es necesario observar que ambas posturas plantean que existe un elemento visible que es común en todos los relatos: la necesidad de los jóvenes norteamericanos por volver ‘evidente’ su paso en este mundo. Tanto los jóvenes neoyorkinos—como Taki 183--, cómo el caso de Cornbread en Filadelfia, buscaron a través de sus pintas en la calle dejar constancia de que estuvieron ahí, de qué pisaron este mundo.

Por otro lado, teniendo en cuenta este pequeño panorama de la génesis del graffiti, es posible afirmar que esta manifestación cuenta una historia diferente a la condición natural de las sociedades capitalistas de la segunda mitad del Siglo XX: el graffiti, desde sus inicios, evidenció las condiciones de desagrado y segregación que se vivieron desde los últimos años de la década de los sesenta los jóvenes de las comunidades marginadas. A este respecto, en la película documental *Style Wars* de Tony Silver, se plantea como los jóvenes de las periferias neoyorkinas vivían en condiciones desfavorables y encuentran en el graffiti una “manera de liberarse” del entorno que les resultaba avasallante. La película también muestra como existía una persecución de las autoridades hacia quienes realizaban esta práctica. Muestra como los jóvenes neoyorkinos pintaban con cualquier elemento que tuvieran a la mano y en especial lo hacían en los trenes del subterráneo en donde colocaban sus *tags*¹⁷.

Ahora bien ¿cómo se puede analizar el momento histórico en el que aparece el graffiti? Invariablemente es necesario situar el origen de esta manifestación en el momento de la posguerra y la guerra fría. La práctica cultural se desarrolla en el nacimiento de la especulación del mercado, el surgimiento de la mundialización y el neoliberalismo (Wallerstein, 1988), mismos que terminaron por provocar una enorme disparidad en la distribución de los recursos económicos. Las décadas de los sesenta, setenta y ochenta del siglo XX estuvieron marcadas por enormes cambios en la manera en la que los sistemas económicos funcionaban. El mismo

¹⁶ En ocasiones, el graffiti se vincula a las inscripciones que se realizaron en las catacumbas de los calabozos romanos desde el Siglo I y que han sido investigados por Manuel Ramírez Sánchez (2008).

¹⁷ Expresión del graffiti más elemental que sirve a manera de firma.

neoliberalismo provocó que los espacios culturales se vieran permeados por su visión del mundo. Así la producción cultural que otras manifestaciones contemporáneas seguían empleando las lógicas del mercado, ya sea para criticarlo o para integrarse a él mantenían una estrecha relación con el mercado. Como ya se ha hecho mención, el capitalismo observó el desarrollo cultural fundamentalmente a través de las manifestaciones posmodernas, mismas que en la mayoría de las ocasiones colocaban obras vacías que no “dicen nada”¹⁸. El graffiti de esta época se oponía a tal condición¹⁹ y colocaba obras que señalaban, a través de la práctica misma, una gran cantidad de desigualdades socioculturales presentes en ese tiempo y que eran resultado de los mismos medios de producción capitalistas. Por esta condición, que se evidencia en la práctica del graffiti, es que resulta complicado comprender la noción de posmodernidad porque, como ya se ha mencionado, existen muchas visiones y posturas respecto a los paradigmas que este movimiento artístico-cultural-económico representa. Sin embargo, es posible afirmar que el graffiti será la parte más lejana de este tipo particular de producción cultural, en tanto que su desarrollo fue una respuesta vendida desde espacios de resistencia cultural al sistema económico regente. Sin embargo, no es posible hacer a un lado la idea de que las relaciones que han dado forma a esta y otras manifestaciones gráficas desde las décadas señaladas son complejas y presentan un sinfín de vertientes. A pesar de estas condiciones de producción, es necesario anotar que la posmodernidad surge como una respuesta que ya no era encontrada en la modernidad. Es decir que éste periodo aparece como una respuesta y no como una secuencia de la modernidad; una modernidad que le falló a una enorme parte de la población.

¹⁸ Esta reflexión se lleva a cabo en el seminario de Teoría del primer trimestre del doctorado de Ciencias y Artes para el Diseño entre enero y marzo de 2017. Consideramos que no toda la producción artística posmoderna padece de este problema. Sin embargo es necesario mencionarla para poder explicar algunas de las condicionantes que el graffiti presenta respecto a su producción cultural.

¹⁹ Es posible afirmar que la transgresión de esta visión posmoderna de la producción cultural solo ocurrió en los albores de la manifestación, pues posteriormente, ésta terminaría por integrarse al mismo sistema a manera de propaganda comercial.

En este sentido, vale la pena señalar que la modernidad entró en crisis a finales de los años cincuenta e inicios de los sesenta. Tal crisis es representada por una rebelión de culturas exteriores (Foster, 2008 [1985]:13). Es en este momento de coyuntura económica y cultural en donde aparece el graffiti. De acuerdo con el análisis de Ernst Mandel (1986:17), la economía de los EEUU se mantenía en un periodo de ascenso a finales de los sesenta, momento en el que surge esta manifestación. De acuerdo con el mismo autor, esta expansión reflejará una serie de modificaciones en las estructuras sociales extraeconómicas –guerras, luchas de clases, revoluciones, etcétera. Dentro de estos cambios, es de considerar que los mecanismos de producción cultural también se vieron afectados por el ascenso en la tasa de interés a corto plazo que vivía la economía del país norteamericano. Los materiales que eran necesarios para la creación de otro tipo de obra plástica ya no se encontraban al alcance de todos y esta condicionante invariablemente obligó a que productos más económicos como la pintura en aerosol se comenzara a emplear y así el graffiti daba oportunidad a producir otra forma de objetos gráficos. La dificultad de pintar en espacios pequeños con este tipo de materiales, llevó a los graffiteros a buscar espacios lo suficientemente amplios para poder colocar su obra. Finalmente, la sensación de desagrado por las condiciones sociales en las que los jóvenes de las periferias vivían y la inaccesibilidad a espacios culturales que les proveyeran de otra visión del mundo, fueron el caldo de cultivo idóneo para el surgimiento de esta manifestación. Es en este sentido que el graffiti evidencia los cambios en las estructuras sociales, económicas y culturales, pues fue uno de los primeros intentos por llevar la creatividad y la producción de obra más allá de las fronteras tradicionales del arte y colocarlo en espacios públicos para que cualquier persona pudiera verlo. Así, el graffiti se valdrá del espacio público para generar una forma particular de producir imágenes de carácter democrático.

Otro de los ejemplos de los que es posible valerse para evidenciar estos cambios tiene que ver con los mecanismos de realización de los graffiti mismos. Durante su génesis, los graffiteros hurtaban el material que necesitaban para hacer sus obras. La injusta repartición de los recursos económicos demostraba que el robo era la única manera de hacerse de material. Tiendas, ferreterías y

supermercados eran blanco de constantes atracos por parte de los primeros graffiteros en las ciudades norteamericanas. Evidentemente, al ser jóvenes en situaciones desfavorables, el robo se convertía en la única forma posible de sostener la producción. Vale la pena mencionar que también existía una prohibición de venta de estos materiales a los jóvenes, sobre todo en la década de los ochenta en Nueva York, pues era sabido que el aerosol se utilizaba para esta práctica. Es de hacer notar que ser joven siempre ha producido molestia y se ha vinculado el “ser un joven de los barrios periféricos o de los sectores marginales es ser ‘violento’, ‘vago’, ‘ladrón’, ‘drogadicto’ [...]” (Makowski, 2010: 56). Este problema evidencia aún más la gran desigualdad que provocaba el capitalismo respecto a la producción y consumo cultural de las zonas marginadas.

Vale la pena mencionar que en el desarrollo cultural del capitalismo tardío son las manifestaciones presentadas en pro de la “venta” de bienes o servicios las que mayor auge tenían; es decir que los objetos culturales se ponen a disposición de las necesidades del capital para mantener los mecanismos de producción nivelados de la misma manera. La distribución del capital económico emplea los mecanismos de divulgación del capital cultural con miras a lograr la inserción de este en tres sentidos: a) como otro bien de consumo y fetiche (Heinz Holz, 1979: 30-33, 105-107), b) como parte de una industria cultural (Horkheimer y Adorno, 1998 [1969]: 165-212) o c) como reproductor de las ideologías que el mismo capital pretende instaurar a través del aislamiento (Debord 2000 [1967]:17).

En el país vecino del norte, el graffiti se insertó como parte de la cultura hip-hop. Los jóvenes afroamericanos encontraban en esta subcultura una forma de expresarse a través de tres elementos fundamentales: el rap (la palabra oral), el breakdance (el movimiento del cuerpo) y el graffiti (la palabra escrita). El poderoso eco de esta cultura marcó en gran medida el desarrollo cultural de las comunidades marginadas de lugares como El Bronx, en Nueva York y Compton en Los Ángeles. Cabe señalar que en un inicio, este desarrollo cultural no era aceptado; incluso sería decretado como un acto delincuenciales por la gran cantidad de recursos económicos que le costaba a los ayuntamientos de estas ciudades “limpiar” lo que el graffiti dejaba marcado: trenes subterráneos, bardas y espectaculares. Posteriormente,

como ocurre con cualquier manifestación cultural, este movimiento sería integrado por algunos galeristas y promotores de arte. Así, artistas como Jean Michel Basquiat –quien pintaba graffiti bajo el pseudónimo de SAMO– lograrían vender su obra y colocarla en espacios de gran visibilidad.

A la par de que los graffitis comenzaban a desfilan por las galerías, las grandes marcas de productos encontraban en esta práctica cultural la posibilidad de mantener su actitud juvenil a partir de los elementos de la cultura hip-hop (Klein, 2007: 123). Es en este punto en donde se deben cuestionar qué circunstancias particulares ocurrían para que el graffiti, que existía como un fenómeno contracultural, fuera cooptado por las marcas. Evidentemente las condiciones desfavorables de las comunidades afrodescendientes de los barrios marginados de las ciudades norteamericanas de la década de los sesenta eran un blanco fácil para que las marcas y las galerías ‘deslumbraran’ a los productores de graffiti. Si una marca comercial o un galerista compraban la obra de un joven graffitero –que podía no exceder los quince años de edad— a un precio cercano a los dos mil dólares²⁰, es obvio que el joven en situación desfavorable aceptaría la propuesta sin dudarlo. Pero lo que realmente está en el trasfondo de estas adquisiciones, es que las condiciones en las que vivían los graffiteros eran provocadas por el mismo sistema económico. Estas zonas marginadas en donde se desarrollaba el graffiti eran marcadas por su condición de segregación tanto económica como cultural. Es de anotar que la marginalidad, en este sentido, está representada por el límite que existe entre la asistencia y la exclusión social (Makowski, 2010: 46). En la mayoría de estas zonas olvidadas por los programas y proyectos de desarrollo, la reproducción social de la fuerza de trabajo (Preteceille, 1988 [1977]: 35) era la única opción a la que los jóvenes se enfrentaban. Muchos de ellos terminarían siendo obreros de no ser por su acercamiento con esta práctica cultural, pues es así como opera este mecanismo reproductor de la fuerza de trabajo: en sus casas les adoctrinarían para que se convirtieran o aceptaran esta determinación. En este panorama, ante la incapacidad de modificar estas condiciones que se les presentaban a los jóvenes de los barrios negros de estas zonas de EEUU, son los

²⁰ Revisar *Style Wars* (1983), min. 49:26-52:11.

elementos fundamentales para que se generara el graffiti. Este último se convierte en una respuesta violentísima ante esta situación. La segregación de la oferta cultural, la discriminación racial o la falta de acceso a la ciencia y el arte en las periferias, respecto a los grandes centros, siempre ha jugado el papel de mantener a las poblaciones de estos espacios en un estado de sumisión y aceptación y reproducción de las condicionantes que viven a diario (Wallerstein 1988: 67-86). El graffiti se opuso a esta condición.

Las condiciones de precariedad a las que se enfrentaban los jóvenes de las periferias en EEUU durante las décadas de los sesenta y setenta invitaban a la creación de imágenes que brotaban a diestra y siniestra por gran parte de los barrios, pues los marginados siempre atestiguan la degradación moral y se convierten en blanco de una identidad que los descalifica como individuos (Makowski, 2010; 56). Es cierto que la necesidad da pie a la inventiva, pero el cuestionamiento respecto a la naturaleza de la segregación de las zonas marginadas que propicia el capitalismo es lo que resulta necesario esclarecer. Michel Foucault (1999:203) menciona que las sublevaciones son parte de la historia misma. La sublevación de las condiciones culturales provoca un momento de reflexión alrededor de la noción de libertad, especialmente en el ámbito creativo. Evidentemente al revisar este panorama podemos afirmar que el graffiti en EE.UU. surge como respuesta al sistema económico dominante; las manifestaciones gráficas de la calle son respuestas abruptas que evidenciaban la desigualdad de oportunidades en las que se encontraban los jóvenes de los barrios marginados de Nueva York, Filadelfia o Los Ángeles.

En el caso particular de México, el graffiti fue una construcción híbrida en la que ciertos procesos que ya existían se fusionaron con el empleo del aerosol proveniente del país vecino del norte. En el territorio mexicano se cuenta con una gran tradición muralista desde el siglo XX. El impulso que dio José Vasconcelos a este movimiento pictórico, buscaba “exaltar las virtudes del pueblo mexicano”; veían en el movimiento muralista un asidero de propuesta que lograría arraigar la ideología del régimen político de la época: un México grande y moderno. Esta basta escuela muralista dejó una enorme huella en el desarrollo de la pintura

latinoamericana. Cabe anotar que la muerte de los grandes maestros muralistas – Rivera, Orozco y Siqueiros– no fue pretexto para que la producción mural se detuviera.

Por otro lado, diferenciado de la pintura académica de los muralistas, existió en México una especie de *protograffiti* que se realizaba en los barrios de las zonas marginadas de las ciudades fronterizas al norte del país. Las “bandas” de pachucos, cholos y demás grupos contraculturales realizaban *placazos* con los que marcaban los territorios en disputa con otras bandas (Valenzuela 2012: 13-14). Este protograffiti se realizaba entre las décadas de los cincuenta y sesenta, mucho antes de la supuesta génesis del graffiti americano.

En este sentido, las condiciones en las que se crea el graffiti mexicano distan por mucho de las que vivían los graffiteros estadounidenses. En México, la lejanía con la posibilidad de insertarse en el “mercado del arte” era aún más amplia. En “Style Wars” los jóvenes graffiteros de los años ochenta en Nueva York ya accedían a promover su obra en las galerías de Manhattan. En México, fue hasta finales de los años noventa cuando los graffiteros comenzaron a proyectar la idea de convertir esta actividad en su *modus vivendi*. La aparición y el auge de concursos, auspiciados por instancias de gobierno y marcas comerciales, no ocurrió en nuestro país sino hasta 1998 cuando la marca de Chicles Adam’s realizó uno de los primeros concursos de graffiti en la Ciudad de México. El graffiti mexicano se ha convertido en uno de los medios gráficos preferidos por muchas de las marcas que pretenden mantenerse dentro de la “cultura juvenil”. Nike, Adidas, Converse, Kia Motors y Pepsi, por mencionar solo algunas, se han hecho de los de servicios de graffiteros para propagar su “identidad de marca”. ¿Esto debe sorprenderos? La respuesta es no. Comprender que “la acumulación de capital” es el fin último del capitalismo (Wallerstein, 1988:2) permite no caer en la sorpresa cuando las marcas comerciales emplean al graffiti como propaganda. El graffiti mexicano modifica sus estructuras iniciales y se inserta como parte de esta ideología y se convierte en un elemento propagandístico (Guerrero, 2015).

Como parte de la distinción entre las condiciones del graffiti norteamericano y el mexicano, es necesario puntualizar que los procesos de proletarización a los

que se sigue sometiendo a México son producto de un sistema económico mayor. Como ya se ha mencionado, estos procesos se reproducen en casa y se perpetúan (Wallerstein, 1988: 31) y como resultado de este proceso las condiciones económicas de los pobladores no ofrecen un cambio que pudiera resultar significativo respecto a sus propias condiciones. Ser joven, hijo de una familia proletaria que vive en la periferia de la zona metropolitana de la Ciudad de México, coloca al graffitero en una situación desfavorable que solo a través de un fortalecimiento de su subjetividad²¹ logrará trascenderla. El graffiti —y es de considerar que la producción artística en general—ofrece un mecanismo de fortalecimiento de esa subjetividad. Las condiciones en las que se vive en la periferia de la Ciudad de México permiten que los jóvenes se vuelvan creativos desde muy temprana edad y, en este sentido, es ahí donde la producción gráfica de enormes formatos se genera.

1.2. Graffiti: mecanismo de representación contemporánea

Cuando hablamos de graffiti debemos tener claras dos cosas: el concepto de contemporaneidad y las relaciones que se gestan en ella. Comprender este término y dicha relación nos ayudará a desarrollar un tópico fundamental para entender que *el productor de las obras de graffiti cuenta con un contexto propio* y que éste dista de la observación misma del objeto creado. Ahora bien, en el caso de la producción artística, este periodo particular, el de la contemporaneidad—que en muchas ocasiones resulta “atemporal” por condicionantes de producción y no de tiempo propiamente dicho—ofrece un sinfín de posibilidades de análisis. De acuerdo con Giorgio Agamben (2008), la contemporaneidad surge como respuesta a la modernidad. La modernidad, que vino acompañada del desarrollo industrial del capital, trajo consigo un sinfín de disparidades en la distribución del capital y, por consiguiente, del acceso a la cultura. En este escenario y como parte de la producción cultural de finales del siglo XX, surge el graffiti, la última bestia salvaje del arte contemporáneo (Valenzuela, 2012: 31).

²¹ En este proceso se encuentra la construcción simbólica de la producción de graffiti. Esta será introducida en el capítulo 2 de este escrito y explicada a lo largo de los capítulos 4, 5 y 6 de este trabajo.

Hablar de graffiti en la contemporaneidad resulta sencillo, pues es la más contemporánea de todas las manifestaciones gráficas de inicios de este siglo y finales del siglo pasado. La actitud retadora de graffiteros como Banksy en Inglaterra, C215 en Francia, Dos Gemeos en Brasil, Belin en España y un número incalculable de graffiteros en México, es el ejemplo más claro que la promesa del “Estado de Bienestar” fue solo un mito creado por el sistema económico y que la producción de obra es un elemento que realmente resulta sanador para gran parte de los sujetos que no logran identificarse con el mundo en el que habitan. La producción gráfica y sobre todo las condiciones en las que esta se genera en zonas como Tláhuac, Iztapalapa, Ciudad Nezahualcóyotl o Valle de Chalco corroboran esta idea. En observaciones realizadas desde 2010 en las *expos*²² de graffiti se demuestra cómo viven y experimentan estas condicionantes los actores de este fenómeno. El consumo de drogas (inhalantes y marihuana) y alcohol es evidente en estos espacios de supuesto esparcimiento. Las condiciones sociales en las que se desarrollan estas expos siempre se han vinculado con tener acercamiento a dichas sustancias. Sin afán de ser punitivos, el consumo de sustancias es muestra clara de las condiciones desfavorables en las que viven los jóvenes mexicanos dentro de la megalópolis en las comunidades antes mencionadas.

La incapacidad de proyectar futuro que es provocada por la falta de oportunidades de desarrollo económico, escolar o familiar, convierte a los jóvenes en presa fácil para insertarse en el consumo de sustancias, de recurrir al hurto o de convertirse en padres a muy temprana edad. Si bien el momento de la pinta sirve como el momento de “desestrés” para los graffiteros, lo cierto es que también funciona como paliativo para poder soportar las condiciones en las que se vive. De esta manera es posible anotar que derivado de estas condiciones se genera un estado de molestia e irritación en aquellos que realizan esta práctica. Sin embargo, debemos mencionar que es el sujeto quien termina aceptando estas condicionantes de su entorno. La capacidad –o incapacidad, en algunos casos— de observar lo que ocurre en nuestro alrededor, es una característica básica de todo ser humano.

²² Las *expos* son entendidas como los eventos de graffiti que se desarrollan en espacios abiertos, habitualmente bardas perimetrales de escuelas, deportivos o conjuntos habitacionales.

El individuo, dice Kant (2004: 83-93), solo termina siendo individuo en tanto esté consciente del espacio y el tiempo en el que le ha tocado vivir. El consumo de sustancias, en este sentido, invariablemente terminará siendo aceptada o desechada por el sujeto mismo y hacer graffiti no necesariamente terminará por colocar al graffitero ante el consumo de sustancias.²³

Aun cuando lo colectivo juega un papel fundamental en el desarrollo de la producción gráfica de los graffiteros, la construcción de las imágenes de graffiti no solo obedece a las condiciones sociales: lo individual juega un papel sumamente importante, debido principalmente a que es el sujeto quién terminará asumiendo dichas condiciones como única verdad o romperá con el entorno que le oprime y le sofoca²⁴. Las particularidades de índole social en las que se desarrolla el graffiti demuestran como los procesos sociales e individuales se entrelazan. Los trazos realizados con aerosol son modificados por los estados alterados de consciencia provocados de manera individual o social que muestran la mayoría de los graffiteros. No todo esto es tan malo, pues evidentemente mantener cierto grado de embriaguez permite concentrar la atención de manera sintomática en la obra y olvidar lo que ocurre en el mundo, aunque sea de manera momentánea. En estos espacios de inconciencia es donde se hace evidente que existe un espacio de expresión, un espacio emotivo en el que el sujeto produce aquello que le permite vincularse con los otros²⁵. Es decir un espacio en el que lo que resulta necesario es que el sujeto se “desborde” o se “vomite” sobre el espacio que le rodea. Es el momento en el que aparece una especie de grito que hace evidente su presencia en el mundo; es un grito abrupto que evidencia la molestia de grupos marginados y sujetos excluidos de una sociedad a la que tampoco desean pertenecer.

Estas condiciones que se generan en la relación del sujeto con su entorno son las que permiten comprender al graffiti como un mecanismo de representación

²³ Sin embargo, como se describe en el apartado 5.2.3 de este escrito, el consumo de sustancias en colectivo evidencia otra particularidad del fenómeno y que tiene que ser comprendida como parte integral de la comprensión del proceso mismo de creación de los graffittis.

²⁴ Esta relación se esclarece en los apartados 2.5 y a lo largo de los capítulos 4 y 5 de este trabajo.

²⁵ En el apartado 4.3.1 de este trabajo se hace énfasis en este tipo particular de espacio.

contemporánea. Pues colocan al sujeto en tensión entre sus formas individuales y sus condiciones sociales. En este “estira y afloja” en el que se encuentra es que le es posible generar objetos que serán colocados en el espacio público. Sin embargo, es necesario no perder de vista que tales relaciones son objeto de un proceso más amplio que terminará por generar una tensión exógena al propio sujeto. En esa tensión las imágenes que se proyectan a la realidad generan invariablemente un proceso de interpretación que debe ser desarticulado si se pretende comprender la manera en la que éste opera. Así, las condiciones en las que se desarrolla el graffiti como parte de la producción contemporánea nos colocan frente a tres elementos que serán indisociables pero que a la vez podemos descomponer para realizar un análisis exhaustivo: el hacedor, la obra y el observador que la interpreta.

1.3. Relación entre el graffiti y sus contextos

El contexto en el que se coloca un mensaje ejerce una fuerza especial. Esta se caracteriza por articular una relación entre espacio y mensaje, lo que nos llevaría a plantear un segundo contexto necesario para comprender dónde y cómo se comprenden las pintas realizadas en el espacio público. El graffiti, entendido como un proceso creativo inserto en otro de carácter socio-histórico, nos ha permitido previamente analizar la dinámica de: a) los grupos de graffiteros y b) la dinámica de las comunidades en donde esta manifestación se inserta (Guerrero, 2015).

Las comunidades, dice Michel Maffesoli (2009:217), muchas veces tienen un peso mayor que los individuos que en ella confluyen y que las relaciones que cada ser humano desarrolla con los territorios, las ciudades y los otros seres humanos es lo que determina la relación en sí misma. A esto terminará denominándole *proxémica*. El graffiti es un elemento que produce este efecto proxémico en las comunidades en las que se inserta. Las pintas en el espacio público deben ser entendidas como uno de los principales generadores de esta relación proxémica con el espacio porque las condicionantes de producción de los graffitis nos colocan en una situación de comprensión de: a) la relación que el productor tiene con su entorno, b) la relación que tiene el mensaje con el entorno y c) la relación que tiene

el espectador con el entorno de la pinta. Estos tres contextos aparecen y se relacionan cuando se pretende entender una imagen.

Por otro lado, en mi investigación previa respecto a este tema²⁶ (Guerrero, 2015) fue posible preguntar a los creadores de graffiti donde debía colocarse su obra. Las respuestas nos demostraron que los graffiteros buscan la calle como el lugar idóneo. Esta relación del graffitero con su espacio es lo que permite demostrar que la misma afirmación de Maffesoli (2009:239), en la que compara al graffiti con las pinturas de las cuevas, corrobora la idea respecto a que esta actividad permite una especie de alivio y vinculación entre el productor y el entorno en el que desarrolla su obra. En este sentido, la calle otorga al graffitero la condición idónea para entrar en diálogo con las condiciones sociales que, en muchas ocasiones, no son comprendidas por él mismo y que a la vez le permite elaborar discursos gráficos que le explican de alguna manera dichas condiciones. En la siguiente imagen se hace notar que el 91% de los encuestados estuvieron de acuerdo con la idea de que el lugar que le corresponde al graffiti está en los muros de las calles.

²⁶ Considero pertinente anotar que en el estudio anterior revisamos las estructuras de los mensajes que se desarrollan en el graffiti. En aquella ocasión nos centramos en las condiciones que presentan los mensajes es sí mismos. Las respuestas recogidas en la encuesta que ahora presentamos solo fueron parte del trabajo de campo y aunque aparecieron en los anexos de ese trabajo, no desarrollamos un análisis de las respuestas que en ella se arrojaron, pues nos contentamos con poder revisar las estructuras que presentaban los mensajes de tres líneas que se presentaron en ese momento (la calle, la institución y la propaganda comercial).

¿Dónde debe colocarse el graffiti?

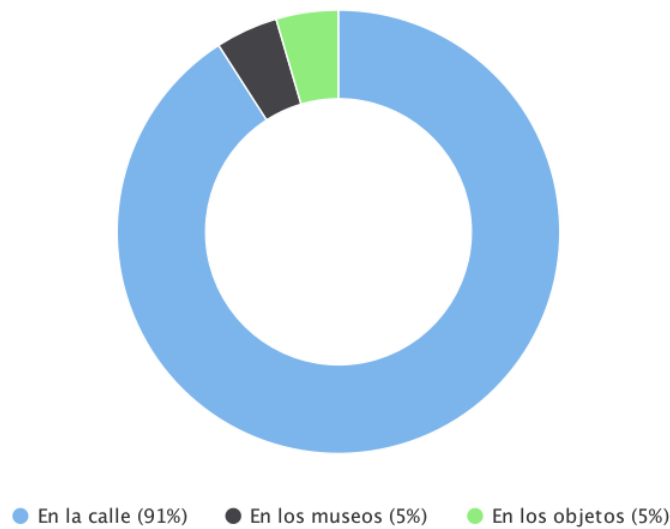


Fig.2. ¿Dónde debe colocarse el graffiti?
Información obtenida en 2014 a partir de una encuesta realizada para los estudios de maestría. Desarrollo propio. 2014.

En contraste y en relación con la vinculación de la obra con el mercado, cuando a los encuestados se les preguntó si los graffiteros debían cobrar por lo que hacen, resulta contradictorio que el 64% de los encuestados nos dijeran que si deben hacerlo. Si bien obtener una ganancia por las actividades que se realizan en la calle no es de ninguna manera cuestionable, el insertarse en la dinámica de las instituciones y las marcas comerciales coarta de alguna manera los procesos creativos que siguen los graffiteros al colocar su producción como un mensaje que busca mantener la ideología dominante. Las relaciones que se generan entre la práctica y el mercado son el claro ejemplo de que el graffiti estará –como gran parte de las manifestaciones culturales—ligado a las condicionantes económicas de su época. Dicho de otra manera “lo que resiste sólo puede mantenerse enquistándose” en la dinámica regular del proceso económico (Horkheimer, 1998 [1969]: 159). Es así que los factores intelectuales y emocionales involucrados en la imaginación que permea el acto creador (Vigotsky, 2011:26) dejan de ser el alma de la imagen y le ceden la estafeta a una especie de simulación somera del proceso de acumulación de capital. Es de recordar que no todo el dinero es capital y a eso se hace referencia al hablar de un proceso de simulación de acumulación del capital, pues de ninguna

manera el precio que se llega a cobrar por una obra de graffiti se acerca a los grandes procesos de acumulación de capital que tienen las marcas cuando emplean las imágenes de graffiti para enviar mensajes a los públicos juveniles.

¿Los graffiteros debemos cobrar por lo que hacemos?



Fig. 3. Cobro de trabajos de graffiti.
Información obtenida en 2014 a partir de una encuesta realizada para los estudios de maestría. Desarrollo propio. 2014.

Consideramos que en el momento que los procesos se ven afectados por la dinámica del capital, la producción de las obras pierde de alguna manera su carácter definitorio, pues dejan de ser un intento por decir las cosas, por hacer visible algo que hiera de alguna manera a los sujetos o a los entornos y pasan a ser devorados por la realidad poderosa que oprime, ata y sumerge el acto creador a sus reglas (Pérez, 2016: 62 y 159). Es así que estas dos condicionantes –la relación con el dinero y la colocación de la obra en espacios específicos— se convierten en la relación central que ancla al graffitero con sus entornos económicos, sociales y culturales, pero también respecto a los procesos individuales que sigue cada uno de ellos.

Por otro lado, debemos señalar que los espacios en los que ahora es colocado el graffiti han aumentado considerablemente entre la primera y segunda década del siglo XXI. La práctica que otrora se vinculaba incluso a un acto delinencial, ahora es colocada en espacios de mayor visibilidad. Concursos y

eventos de graffiti surgen a todo lo largo y ancho de la Zona Metropolitana del Valle de México y dotan de espacios a los graffiteros. Uno de estos casos es el programa HidroArte del Sistema de Aguas de la Ciudad de México (SACMEX) que estuvo en operación desde 2013. Este programa contempla la realización de murales en los muros perimetrales de la mayor parte de la infraestructura del mismo SACMEX. De acuerdo con las publicaciones realizadas en su página de Facebook (facebook.com/hidroARTECDMX), el programa ha realizado alrededor de 750 intervenciones en los espacios antes mencionados. Este tipo de concursos tienen una doble intención: por un lado dotan de espacios, y por el otro coartan la producción a temas específicos que convienen a la institución que los patrocina (Guerrero, 2015:33).

1.4. Paisaje urbano, territorio y espacio público

Como ya se ha mencionado, hablar de graffiti implica hablar del orden de lo individual que se hace público. Las inscripciones que aparecen en las urbes durante la noche—o incluso en el día—son manifestaciones que deben ser comprendidas desde múltiples aspectos. Es necesario recalcar que el graffiti ha estado inmerso en la cultura opuesta a la establecida por el sistema y ha sido en varios momentos vínculo entre las contraculturas juveniles y los espacios que generan diversos procesos de simbolización. Aun cuando mirar implique una expectativa de significado (Makowski, 2010: 20, siguiendo a Berger y Mohr), las temporalidades en las que este proceso ocurre se mantienen móviles aun cuando la imagen se mantenga estática. En el caso particular de México, el primero de estos momentos se extiende en un periodo más o menos largo de tiempo y va de 1950 hasta 1980 cuando, como ya se ha mencionado, en la frontera Norte del país las bandas de pachucos y cholos empleaban al graffiti para marcar las delimitaciones territoriales entre ellos. El segundo momento ocurrió desde mediados de la década de los noventa hasta los primeros años de siglo XXI. Como se menciona en el apartado 1.1 de este trabajo, a su llegada a la Ciudad de México, el graffiti —que ya se producía desde finales de los años ochenta e inicios de los noventa del siglo

pasado²⁷--se situó en la zona oriente de este territorio, particularmente en Iztapalapa y Ciudad Nezahualcóyotl. Esta época se caracterizó por un *boom* en el que aparecieron un sinnúmero de escritores de graffiti. No había una zona, colonia o barda en la que no apareciera una pinta clandestina en medio de la noche. Durante esta época aparecieron las primeras revistas y fanzines de graffiti, que daban cuenta de la enorme producción a lo largo del territorio nacional, mismos que se podían conseguir en el tianguis de Las Torres en San Lorenzo Tezonco o en el del Chopo. Es en este periodo que la influencia de la contracultura norteamericana del Hip-Hop, marcó a toda una generación de graffiteros mexicanos durante esta época. Es esta segunda etapa del graffiti la que ha tocado vivenciar a todos los nacidos en los ochenta.

La tercera etapa del graffiti que conviene mencionar es la que ha ocurrido de entre 2008 o 2010²⁸ hasta la fecha. En ésta el graffiti ya no solo es un elemento contracultural, sino que algunos de sus productores han logrado colocarlo en espacios de máxima visualización. Ya sea revistiendo marcas, colocándolo en galerías y centros culturales o decorando oficinas y negocios en colonias nada populares de la Ciudad de México, el graffiti se ha popularizado en todos los lugares de la urbe. Este nuevo graffiti ha dotado de nuevas significaciones a la Ciudad de México, pues puede encontrarse graffiti desde Neza hasta Polanco, de Observatorio a Tláhuac, en la Algarín o en La Condesa. Llama la atención que este cambio se haya dado, pues todavía es posible hacer un recuento de cuando el graffiti era vinculado a actos delincuenciales, vagancia y contracultura.

Por otro lado, sin dejar de observar que esta manifestación plástica posee una serie de connotaciones culturales, resulta necesario que se reflexione en torno a los muros en los que las obras de graffiti se colocan, como uno de tantos elementos fundamentales para la comprensión de los espacios comunitarios. Los

²⁷ De acuerdo con Koka (graffitero autodidacta de 43 años de la delegación Iztapalapa), el graffiti se realiza en la Ciudad de México desde el año 1994.

²⁸ Es difícil tener claro el momento en el que esta tercera época comenzó, debido a que no hay literatura que señale un año específico de arranque de esta etapa. Sin embargo, por la observación que hemos tenido del fenómeno, podemos afirmar que ésta se sitúa en un periodo muy cercano a los años arriba mencionados.

muros, que originalmente funcionan como delimitaciones de las casas y los establecimientos, públicos y privados, al igual que otros lugares habitables de las personas, hoy en día se han convertido en el espacio idóneo para colocar obras plásticas de gran formato pintadas con aerosol en la calle. Es así que se comprende un cambio, a partir de esta práctica, que se evidencia en los soportes, los materiales y su proceso de significación. Es de considerar que los graffitis juegan un papel importante en la comprensión de los territorios contemporáneos de la Ciudad de México. Tanto los graffitis que se encuentran en las calles de las colonias populares (bombas, *tags*, *throw ups* [imágenes 2 a 4 del anexo 2]), como los “murales” de gran elaboración que revisten oficinas de marcas comerciales (imagen 5 del anexo 2), proveen de nuevas significaciones a la ciudad. En el estudio previo mencionado se analizan de manera semiótica las estructuras que estas líneas de producción presentan una respecto de otra (Guerrero, 2015). La reflexión necesaria que resulta de observar este fenómeno y sus cambios, debe considerar dos puntos fundamentales: a) el cambio en la estructura de los territorios respecto a las condiciones simbólicas de los mismos y b) la inserción del capital en los procesos de materialización de los graffitis. Más adelante, se profundiza en cada uno de estos dos aspectos.

El proceso de territorialización ha sido abordado de diferentes maneras por quienes han escrito sobre las manifestaciones de carácter juvenil como el graffiti, el stencil, las pegatinas y otros componentes del arte urbano²⁹. Al respecto, Valenzuela Arce (2012:13) menciona que en el norte del país las relaciones que existían entre las bandas en sus territorios fueron muy notorias en los años ochenta y noventa del siglo pasado y que esta relación significaba disputas y al mismo tiempo un proceso de integración con el lugar mismo. Esta práctica cultural, aunada a las condiciones de precarización cultural, se trasladó a otros estados de la república, dando lugar a una nueva significación de los lugares.

Para comprender cómo se conceptualiza un espacio de orden simbólico, resulta necesario traer a colación el mismo debate que Blanca Ramírez y Liliana

²⁹ Estudios como el de Guadalupe Nieto Cuevas (2014) llamado *Arte y Creatividad en Valle de Chalco* y el de Christian Fernández Huerta (2013) *Juventud, gráfica y espacio*, dan cuenta de ello.

López realizaron en su libro *Espacio, paisaje, región, territorio y lugar: la diversidad del pensamiento contemporáneo*. En este texto, las autoras realizan un recorrido histórico y bibliográfico para dar una idea más o menos clara sobre cómo diferenciar estos conceptos que hablan de lo mismo y que a la vez no lo hacen. Mencionan que el espacio tendrá diferentes acepciones, mismas que van desde lo geográfico, lo matemático y lo físico hasta las relaciones de carácter político, económico y social (Ramírez y López 2015: 18-65). Este término es probablemente el más general de todos los que buscan definir las relaciones entre el hombre y su entorno pues analizan la relación respecto a la totalidad de virtudes que éste pueda evidenciar.

Por otro lado, el paisaje, para las autoras, será comprendido desde una dialéctica entre la visión y lo geográfico. La noción de paisaje tomará del arte parte de la representación del mundo para elaborar una definición más o menos clara (Ramírez y López, 2015: 66-98). Es de considerar que el término paisaje cumplirá con un papel sumamente importante para explicar una parcialidad del fenómeno del graffiti: la visión del productor. En este sentido, la visión de quien realiza la obra está permeada de connotaciones de carácter simbólico y cultural observadas no sólo en los aspectos relacionales con los espacios, sino con el carácter simbólico que operan a partir de la práctica misma.

A grandes rasgos, las autoras definen la región como un segmento del espacio; como una parte de un territorio aún más grande. Anotan que *la regione*, era un término utilizado por el Imperio Romano para denominar áreas con administración local que se subyugaban al poder de Roma (Ramírez y López 2015: 100). Más tarde el término sería vinculado más a los procesos geofísicos —denominándola región natural— más que con los de carácter económico-político, mismos que en el último tercio del siglo XX, volverían a hacerse presente en las definiciones de este término —sobre todo en las posturas de carácter marxista—. Este término ayuda a segmentar la idea de regiones simbólicas al interior de una ciudad, en tanto que las periferias de las mismas se atienen a la producción cultural de los centros. Emplear esta categoría permite definir la estratificación de las localidades respecto a su producción de graffiti. Más adelante se ahonda en este tema.

Por otro lado, para las autoras el territorio será el espacio donde las relaciones humanas cobrarán mayor importancia. Los territorios se construyen a partir de las relaciones que ocurren en su interior. Este será un término de carácter filosófico en el que los sujetos se asumirán como parte integral de un todo de mayor dimensión (Ramírez y López 2015: 127-157). Al respecto, Michel Mafesoli [1988 (2004: 113, 236) señala que existe siempre un vínculo que no se aparta entre el espacio y el sujeto; y esto será, como ya se ha mencionado, lo que terminará denominando como proxémica. Es posible considerar que por esta relación la noción de territorio ayuda a comprender de mejor manera los fenómenos estético-culturales como el graffiti, pues las relaciones articuladas entre los sujetos operan tanto en el ordenamiento simbólico como en el significativo.

Por último, Blanca Ramírez y Liliana López terminarán por definir el lugar. Mencionarán que, debido a lo reciente del concepto, el término lugar se configurará a partir del desarrollo del capitalismo y tendrá que ver más con la significación de los espacios (Ramírez y López, 2015: 159, 165). A este respecto, mencionan que:

Los lugares generan efectos o temores, como ocurre en el caso de los lugares sagrados de ciertas formaciones espectaculares de la naturaleza o de la tierra natal de un individuo o grupo social...los lugares tienen espíritu y personalidad, pero las personas tienen sentido de lugar y lo demuestran cuando le aplican una conceptualización ética y estética a la superficie de la Tierra (Ramírez y López, 2015: 165).

Otro término que resulta importante colocar en este escrito para la comprensión del graffiti y que no es abordado por las autoras es el de barrio. Es importante definirlo porque tanto en la construcción de los espacios como en el lenguaje del graffiti y sus productores, esta palabra cobra un especial significado. El arraigo que los escritores de graffiti sienten por los lugares en donde crecieron o donde comenzaron a pintar constituye una parte fundamental en las estructuras emocionales de carácter simbólico de los graffiteros y con ello las condiciones de producción de su obra en calle. Es así que la noción del barrio cobra una particular relevancia. Es necesario estar conscientes que “puede argumentarse que la noción de barrio no sería apropiada en cuanto categoría analítica, pues forma parte de aquellas

palabras que se sitúan en las peligrosas fronteras del sentido común” (Truccone, 2011: 34). Sin embargo, la relación entre el espacio físico y el espacio simbólico, en el caso del graffiti es expresada de mejor manera a través del barrio, pues este juega un papel primordial en la connotación que los escritores de graffiti tienen con respecto a su propia práctica y el espacio donde esta se coloca. En este sentido se comprende al barrio como una relación simbólica con el lugar, misma que se visualiza más como un proceso identitario y no como una delimitación espacial de carácter político.

Finalmente, como ya se ha mencionado, resulta necesario plantear como se concibe la idea de espacio público. Este concepto remite a la idea del lugar en el que se pueden generar los encuentros entre las personas (Ramírez y López 2015: 161). Recordemos también que el espacio público está definido no sólo por la convivencia, sino por la introducción de normas comunes y la aceptación de las mismas (Duhau y Giglia 2008: 51). Las acciones reguladas por normas sociales están presentes tanto en el mundo objetivo como en el mundo social (González, 2007: 175). Después de una reflexión entre lo filosófico y lo sociológico de los espacios y la esfera pública, y retomando algunas ideas Habermas, Duhau y Giglia (2008: 46), terminan por definirlo como: “espacios asignados al uso del público, es decir no reservados a nadie en particular... ; de libre acceso”. Retomando esta idea entonces se puede decir que la calle, con todos los componentes que en ella se encuentran (bardas, anuncios, teléfonos públicos, estaciones de cualquier tipo) son parte del espacio público. A reserva de no caer en una contradicción³⁰, asumimos que esta definición es probablemente la que nos permite observar de mejor manera lo que ocurre con el graffiti. Finalmente, derivado de la inclusión del capital en los espacios públicos, estos han modificado sus estructuras y por la misma razón se ha provocado que las relaciones que en el operan se modifiquen de manera

³⁰ Contradicción que puede ser entendida desde la idea de que quien coloca estos elementos no tiene la intención de que estos sean parte del espacio público, pues cada uno de ellos implica una posesión de los mismos. Es decir, quien construye una barda es dueño de la misma y en ese sentido el objeto barda no podría ser asumido como parte del espacio público y por el contrario debería ser entendido como un espacio privado que delimita lo público. Sin embargo, dada la condición del fenómeno que nos ocupa en este escrito, no podemos aceptar sino la idea de que todo lo que está en la calle seguirá siendo parte del espacio público.

significativa. Así es posible encontrar espacios públicos que no son tan públicos, sino que son gestionados ya sea por el estado o por particulares en aras de mantener una segmentación de las poblaciones que en él convergen (Makowski, 2010: 50-57).

Estos conceptos permiten abordar de manera teórica cómo el graffiti se coloca en los muros. Como ya se ha mencionado, los procesos de significación de los espacios, públicos y privados, los barrios y los lugares se modifican a partir de la intervención de las paredes que no es posible obviar que son parte de la estructura misma de los espacios. En este sentido los espacios significativos (lugares, territorios, barrios y espacios públicos) son los que se pueden entender a partir de lo que ocurre con la inserción de elementos gráficos en los muros. En este sentido, el proceso proxémico que los graffiteros ejercen en los espacios que intervienen, se convierte en un elemento de análisis que obliga a pensar en cuáles son los elementos que se articulan en éstos. Es por esta razón que más adelante anotaremos cómo estas relaciones se ven modificadas tanto por el capital como por los procesos de globalización que este sistema posee.

En muchas ocasiones las comunidades resultan estar habidas de oferta cultural. En algunas comunidades periféricas de la Ciudad de México se genera una especie de necesidad por manifestaciones artísticas que coadyuvan al desarrollo de las mismas. La necesidad colectiva es la creadora de las estructuras y el equipamiento urbano (Lezama, 2000: 240) y son estas mismas necesidades las que requieren ser atendidas y se convierten en el centro de la vida comunitaria. En este sentido, la carencia de oferta cultural en las zonas periféricas de la Ciudad de México, dan pie a la integración de manifestaciones como el graffiti. La integración de estas en las localidades provoca que éstas cambien en gran medida la dinámica al interior de los lugares mismos. En este sentido, el graffiti provoca nuevas formas de habitar los espacios. Al respecto Duhau y Giglia (2008: 24) mencionan que habitar debe ser entendido:

... como el conjunto de prácticas y representaciones que permiten al sujeto colocarse dentro de un orden espacio-temporal, y al mismo tiempo establecerlo. Es el proceso mediante el cual el sujeto se sitúa en el centro

de unas coordenadas espacio-temporales, mediante su percepción y su relación con el entorno que lo rodea.

La forma de habitar de quienes observan el graffiti por las calles de la Ciudad de México, invariablemente modifica un rasgo fundamental: la percepción. No es lo mismo observar una barda en blanco, que verla ya sea con *tags* o con un graffiti muralístico muy elaborado. Esta percepción que se puede modificar a través de las imágenes del graffiti ciudadano, es el más claro ejemplo que se puede dar para explicar cómo la visualidad juega un papel muy importante en el proceso de habitar los lugares. David Le Breton ([2006] 2007: 38-39) señala que en occidente, la vista siempre ha jugado un papel muy importante en la comprensión del mundo. Por otro lado Makowski (2010: 20) menciona que “la mirada es un acto creativo que reconstruye en lo que se mira esquemas sociales y culturalmente aprendidos”. Es por esta razón que la percepción visual que se genera en las comunidades en las que se inserta el graffiti cambia la manera y las formas en las que se vivencian esos lugares y en el proceso de apropiación de los mismos, en términos de Mafesoli, se generará una proxémica con el lugar a partir de la producción y otro muy similar a partir de la interpretación de las mismas. En este sentido es que resulta posible comprender que los diferentes contextos sociales urbanos configuran para quienes residen en ellos, otros tantos universos de significado y favorecen cierto tipo de prácticas urbanas más que otros (Duhau y Giglia, 2008: 27). Los espacios intervenidos con graffiti generan una significación particular en las comunidades donde se colocan. Sin embargo, cada graffiti produce una serie de sensaciones diferentes entre sí. Es en este sentido que los *tags*, no producen el mismo efecto perceptivo que los murales.

De esta manera es posible afirmar que el graffiti es un elemento estilístico que provoca una forma diferente de habitar los espacios. Esto ocurre debido a que la visualización de los espacios cambia. El graffiti, guste o disguste cambia la perspectiva que se tiene respecto a un lugar. Este cambio opera en el orden de lo simbólico y de lo significativo, pues el espacio en sí mismo no se modifica –salvo

por la pintura que puede ser tapada con más pintura—, lo que cambia es la percepción que se tiene del lugar mismo.

En el caso particular de la Ciudad de México, existe una división paisajística³¹ de los entornos, misma que es divisible a partir de lo que ocurre con el graffiti, pues las pintas que se colocan en la calle, como se ha mencionado generan una nueva forma de visualización de los lugares. Esto provoca que en el espacio que visualiza aquel que no es el graffitero se genere aparentemente un sesgo limitado por la misma visión de este otro que no pinta las calles y que muchas veces las obras de graffiti se convierten en el elemento central de esa visualidad.

Por esto, los graffitis han servido siempre como marcas o cicatrices que nos hace recordar que las ciudades están segmentadas. Originalmente, las delimitaciones de las calles respecto a la producción de los graffitis obedecían a que los *crews* o bandas delimitaban sus territorios. En la actualidad, esta práctica en la que cada banda colocaba marcas para detener el ingreso de otra no es tan común, o no a través del graffiti. Los mecanismos de violencia que ejercen los grupos de poder barrial se han extralimitado y el graffiti queda pequeño ante estos nuevos órdenes violentos—asesinatos, dar de dinero por derecho de piso, etc.

Por otro lado, ya alejada esta práctica de las situaciones violentas de las bandas que fueron más notorias entre los años ochenta y noventa, la producción de los graffitis reactivos de algunos graffiteros señala nuevas formas de segmentación de los territorios. Probablemente la relación que se establece entre centro y periferia sea la más evidente de estas. En la actualidad las colonias populares que se encuentran a las orillas de las ciudades se convierten en los espacios que más presentan producción de graffiti en la Ciudad de México. De igual manera, sin tener datos exactos (pues no es el interés momentáneo para este escrito), es posible

³¹ La utilización del término paisaje obedece a la visualización de una porción del panorama general en el que ocurren varios fenómenos de carácter cultural a la vez. El paisaje se trata de dos formas de representación del mundo: el geográfico y el artístico. (Ramírez y López, 2015: 65-97). Señalemos que esta categoría podría ayudar a definir de mejor manera lo que ocurre con el graffiti, pues es una manifestación que se aproxima desde lo artístico y que impacta de manera significativa en los procesos culturales de las comunidades en donde las obras se insertan. Si bien lo que ocurre con el paisaje en el ámbito artístico tradicional es que a representación se cierra únicamente a una porción que se genera a partir de la visualidad del pintor, en el caso del graffiti lo que ocurre es una especie de “puente” entre esa visión y la comunidad que la recibe.

afirmar que la concentración de graffiteros en las zonas periféricas de la Ciudad de México es mayor a lo que se podría observar en el centro de la misma. Ciudad Nezahualcóyotl, Iztapalapa, Ecatepec, Valle de Chalco³² o Tláhuac se han convertido en semilleros donde crecen y se crían graffiteros desde los años noventa. En estos espacios, el graffiti es y ha sido la primera línea de batalla para evitar que las calles se conviertan en espacios carentes de significación; en no lugares desde la visión de Marc Auge ([1992] 2008: 81-118) y que de la misma manera terminen siendo completamente cooptados, fragmentados o convertidos en compartimientos estancos en los que se reproduce la desconexión o el autismo social (Makowski, 2010: 54). A diferencia del territorio, en el barrio los recursos serán más limitados y no alcanzarán para la reproducción de los agentes sociales. Es así que en estas zonas de la Ciudad son evidentes las condiciones adversas en las que muchos jóvenes y niños crecen. Siguiendo a Pierre Bourdieu, Damián Truccone (2011: 35) menciona que:

...la distribución desigual de los diferentes bienes en el espacio físico, por los cuales los grupos sociales entran en pugna, genera, por un lado, diferentes modalidades de apropiación y, por el otro, agrupaciones más o menos concentradas de recursos que, situadas en el espacio físico, distinguen a los que poseen de los des-poseídos.

Uno de los fragmentos más interesantes del fenómeno del graffiti de la Ciudad de México tiene que ver con la migración de los jóvenes graffiteros (o por lo menos de su obra) a lugares “más visibles”. Colonias como La Condesa, Polanco o La Roma se han convertido en espacios donde los graffiteros buscan colocar su obra a como dé lugar, debido a que estos espacios se convierten en una cuestión aspiracional—similar a lo que ocurre al tener un objeto de marca que genera una relación en el sentido de su producción (Julier, 2010:120). Es de notar que en colonias cercanas a los centros la concentración de tiendas y oficinas de marcas transnacionales se ha vuelto cada vez más notoria.

³² En las colonias aledañas a Valle de Chalco ya se ha realizado un estudio que puede revisarse en el libro “Arte y creatividad en Valle de Chalco Solidaridad” de María Guadalupe Nieto Cuevas (2014).

Consideramos que en estos espacios, el ordenamiento que está en función de las necesidades del capital, las normas sociales están sumamente definidas. De igual manera en estos espacios empleados para perpetuar el flujo del capital, los elementos como el graffiti se convierten en elementos irruptivos que modifican las condiciones significativas de los espacios. En este sentido, es necesario recordar que para el capital cualquier cosa es susceptible a ser mercantilizado, incluso el espacio público. Por otro lado, el graffiti —en tanto que posee codificaciones específicas particulares— rompe con el orden del espacio público, pues este no se configura a partir de normas comunes y de común aceptación (Duhau y Giglia, 2008: 51).

1.5. Relación espacio-tiempo en la construcción de las imágenes de graffiti

Para comprender este apartado es necesario tener en cuenta que se parte de una reflexión que pareciera más cercana a una condición ontológica que social: el tiempo individual del graffitero es distinto al tiempo histórico del mundo. Entender que un graffitero es un creativo, en tanto que es un sujeto que genera imágenes derivadas de un acto proyectual que se realiza a través de procesos (Pérez, 2014). En el caso del graffiti, el proceso mismo que sigue una pinta no está determinado ni por las condicionantes económicas, ni por los procesos sociales, incluso, ni siquiera por la comprensión de los espectadores respecto a la obra misma. Pintar las paredes, una de las actividades más lúdicas que puede experimentar un ser humano, aleja al sujeto de todas estas condicionantes, aun cuando sea sólo de manera momentánea. La condición individual se coloca de manera preponderante en el acto de pintar los muros de la calle. Si bien esta idea puede parecer contradictoria con el desarrollo que planteamos en el punto 1.1, es imposible que se obvие la condición particular experienciada al momento de realizar un graffiti: se pinta sólo colocando gran parte de la subjetividad en cada trazo. Sin afán de caer en lo anecdótico, mencionaremos que las condiciones externas en las que se realiza una pinta parecieran disiparse cuando el sujeto se enfrenta al muro. El graffiti, entonces, se

convierte en un acto que rompe a nivel emotivo la relación con el mundo en tanto que se desarrolla como un acto de libertad único e irrepetible.

En este sentido, los procesos de creación no se supeditan a los procesos sociales, culturales o económicos, sino que existe una especie de articulación sujeto-objeto que vincula la obra con su creador. Esta articulación se convierte en el centro de la actividad creadora, pues el sujeto, junto con cada una de las partes que le componen, terminará generando una nueva vinculación con el mundo a partir del objeto creado. Esta relación se verá siempre influenciada por las dinámicas sociales y, en caso especialmente visible, por las económicas; sobre todo porque en estas últimas, el creativo que posteriormente se transforma en productor de imágenes se enfrentará constantemente a un estado de tensión del que no puede abstraerse, pues sabrá que “necesita comer de algo” (Guerrero, 2015:101). Sin embargo, el hombre moderno, como menciona Fromm (2012 [1959]: 136-137), es indisciplinado y se rebela contra las condiciones que el entorno le colocan. En parte esta rebelión ocurrirá hacia la producción de obras que se integren en los espacios aun cuando no comuniquen nada. Es así que colocar obra de graffiti en espacios comerciales –sean galerías o de propaganda—se convierte en una actividad que se normaliza o se regula a partir de los procesos económicos y sociales, pero será aceptada en la práctica propia del graffitero.

La relación entre la obra y el creador lleva al artista a saberse “padre de sus creaciones estéticas” (Freud, 2013:72). Esta actitud coloca al artista—en este caso al graffitero—en una posición de desarticulación respecto al entorno en el que vive; en la mayoría de las ocasiones desarrollará en él un narcisismo que bien empleado, lo colocará en una posición privilegiada al convertirlo en un generador de productos culturales. Pero, cuando el narcisismo lo aleja de su condición humana, terminará por convertirlo en un “producto” al servicio de la acumulación de capital, en tanto que su obra se convierte en un medio propagandístico. Una obra no es ningún medio de producción (Heinz, 1979: 89) y como tal, la relación que guarda con el capital no está del todo clara. Los objetos producidos por ocio o con fines artísticos se colocarían dentro de un trabajo improductivo (Wallerstein, 1988:14) pues no se obtiene recurso o un sueldo por esta actividad; esto sólo ocurre cuando la obra

puede ser mercantilizada. Comprender cómo operan las relaciones entre el productor, su obra y el mercado nos proporciona un análisis que resulta necesario y que colocará en la mesa un debate que tiene que ver con el cómo y desde dónde se interpretan las obras, particularmente las ejecutadas por los escritores de graffiti respecto a esa relación con las condiciones económicas y sociales.

En esta comprensión del entorno, el tiempo y la historia se convierten en artífices que operan en la mente de los creadores. Es así que la obra se cristaliza en una colisión entre el antes y el ahora del creativo (Pérez, 2016: 223). Las determinaciones ofrecidas por el entorno físico y temporal son la red en donde se puede colocar una obra. En el caso del graffiti, las condicionantes serán marcadas por las peculiaridades del entorno. Cuando un graffitero sólo produce su obra para ser vista en el espacio público, no se genera *per se* una relación con los mecanismos de producción capitalista. Sin embargo, cuando esa obra obedece a una necesidad comunicativa o, mejor dicho, propagandística, es más que evidente que su relación con el mundo será la de promulgar una ideología que no precisamente será la del graffitero, sino la de la marca comercial que busca vender su producto y que el medio de propagar las cualidades de ese producto es a través del graffiti. Es por esta condición que el creativo se encuentra así en este encuentro entre su vida y su obra (Pérez 2013:80).

1.6. Panorama general de los procesos que ocurren en el graffiti

Los procesos que sigue la creación de un graffiti no son idénticos entre sí. Los materiales, el espacio y la condición individual del sujeto se articulan para que este último logre crear una obra que no necesariamente deber ser artística y que, sin embargo, se acerca mucho a serlo. Dentro de estos procesos no lineales que ocurren en la creación de imágenes de graffiti, existe una discrepancia epistemológica, un dilema en torno al proceso de creación de los graffiti, la cual radica en comprender al graffiti como una manifestación o como una técnica de representación. El debate sobre qué es y qué no es graffiti es una de las pláticas que recurrentemente aparecen en los grupos de graffiteros. Esta vaciedad

conceptual sobre el término es la razón principal por la que se generan dos cuestionamientos: ¿cualquier inscripción en la pared es graffiti? Y por otro lado, ¿es el graffiti sólo una técnica o es parte de un fenómeno mucho más grande? Se pretende responder primero la segunda pregunta. En reiteradas ocasiones se confunde al graffiti únicamente como el uso de aerosol en su representación. Esta confusión es la razón por la que el graffiti podría ser considerado como una técnica. Si bien el empleo del aerosol requiere de un avanzado grado de habilidad técnica, y esta habilidad y comprensión técnica atraviesa el proceso mismo de creación de las obras de graffiti, lo cierto es que resulta reduccionista únicamente hablar de “la técnica del graffiti” comprendida como esta habilidad que el sujeto principal desarrolla a partir de una amplificación de la habilidad de controlar un material relacionado con el graffiti, pues en el proceso ocurren, como se evidencia en los capítulos posteriores, otros factores que determinan la articulación misma del proceso.

Por otro lado, es cierto que los medios como los aerosoles, los muros y el espacio público juegan un papel importantísimo en el desarrollo de los graffitis, pero no considerar los elementos que ocurren a nivel individual, sería un acto de negligencia, sobre todo por el hecho de que son estos procesos individuales el mecanismo que permite que el graffitero logre generar su obra. Estos procesos individuales son de difícil acceso pues, en ocasiones, incluso el sujeto no es consciente de ellos. Aun cuando se articulan de tal forma que permiten desarrollar la obra, las condiciones externas provocan una especie de “anestesia” al momento de crear algo y por esta razón es que siempre existirán elementos individuales a los que se logrará tener acceso.

Es necesario comprender que las relaciones que se generan dentro de la práctica cultural marcan la producción en sí misma. Por ejemplo, la producción puede llegar a evidenciar la desigualdad social y económica, dentro de los espacios donde se produce. Sin embargo, el mismo desarrollo de la obra puede no necesariamente comunicar esta condición y es por esta razón que entender lo que “dicen” las obras de graffiti a nivel *simbólico* se vuelve tan complicado.

Es así que podemos hablar del graffiti como fenómeno y este debe ser comprendido como *la serie de relaciones que se generan en torno a la actividad de pintar sobre los muros*. Si bien el origen semántico de la palabra graffiti hace referencia al acto de realizar inscripciones sobre los muros, es imposible obviar la relación que esta práctica genera respecto al entorno en el que se coloca. La creación de los graffitis en la Ciudad de México es producto de las relaciones antes descritas, también es cierto que los procesos personales que sigue el graffitero pueden ser “descritos” pero nunca serán “desambiguados”. Es decir que estos pueden ser interpretados ya sea mediante la obra o mediante las actitudes del graffitero, pero no es posible comprender la complejidad de un sujeto sin entrar en contacto con la forma en la que vive su propia experiencia de la práctica. Para aclarar esto Francisco Pérez (2014:241) hace una relación entre el proceso creativo y el *sinthome* proveniente del psicoanálisis lacaniano. El autor explica que en ambos procesos aparecen entrelazados: lo real, lo simbólico y lo imaginario³³. Estos procesos existen en el graffitero al momento de crear su obra y el entrelazamiento de dichos procesos mentales es lo que nos evita poder descubrir por completo lo que una obra dice de sí y, sobre todo, respecto a lo que dice del artista³⁴. De estos procesos el que más llama la atención es el de la simbolización. La construcción de los significados que ocurren en el sujeto son derivados de procesos de imitación, reproducción e integración del mundo que le rodea (Piaget, 1961). De acuerdo con Rosemary Gordon (1979: 20-21) este proceso de simbolización “depende de la madurez y el desarrollo del yo”. La simbolización –llamada equivalencia simbólica por la autora—dota a la obra de la cantidad de expresividad emocional y será el vínculo entre la realidad interna y externa del creativo. Es de considerar que el proceso de simbolización juega un papel preponderante en la construcción de las imágenes. Por esta razón en un apartado más adelante se amplía la definición y la descripción particular de lo que ocurre en el proceso creativo de algunos graffiteros.

³³ Conceptos que serán ampliados a detalle en el apartado 3.3.1.

³⁴ En el apartado 3.3.1 se hace más evidente como este proceso además de estar vinculado con los tres registros de la realidad, estos son atravesados por la imagen misma.

De esta manera, el retrato desarrollado en este apartado se convierte en un primer acercamiento a lo que ocupará este trabajo: la comprensión de un contexto general a partir de la desarticulación de tres contextos—mismos que son descritos a profundidad en el capítulo 4—junto con todas las condicionantes que estos evidencian. Como ya se ha hecho mención, la relación entre el sujeto y su entorno siempre deberá ser el elemento a analizar cuando se busca comprender la creación de las imágenes y generar una interpretación de ellas. Sin embargo, no se debe dejar de lado, bajo ninguna circunstancia, los procesos individuales que dan pie a la creación de las imágenes.

En el graffiti, la obsesión de los graffiteros por las letras y la relación que opera entre construcción y destrucción (Lewison, 2008: 45-46) son sólo algunos de los procesos mentales que permean la construcción de las imágenes. Entender estos dos procesos diferenciados entre sí, lleva a cuestionar ¿cuál es la relación que se produce entre el mensaje en sí mismo de las imágenes—si es que existe—y el entorno donde se coloca? Este último contexto que se evidencia a través del mensaje provoca una diferenciación respecto a los contextos de realización de las imágenes y de interpretación de las mismas.

1.7. Un ejemplo de interpretación contemporánea. Contexto económico-social del graffiti y otras prácticas

Desde la perspectiva de quienes se dedican a pintar las paredes de la urbe, existe una marcada diferencia en los procesos que cada obra sigue. Señalamientos realizados por algunos actores del fenómeno como: “Yo no hago graffiti, yo hago gráfica”, o “la gráfica no atenta contra los espacios”, son posturas que modifican en sí misma a esta manifestación. La condición de búsqueda de la “nada” (Pérez, 2016: 33-39), o de búsqueda en la “nada”, producto del establecimiento de las condiciones del capitalismo de inicios del siglo XXI propicia que el lenguaje se adapte en aras del cumplimiento de los estándares sociales establecidos desde fuera del sujeto que hace graffiti. Así su práctica queda desvinculada incluso de sí mismo. Más adelante, al hablar de cómo el lenguaje y el proceso histórico modifican las condiciones de

entendimiento y producción de las imágenes de graffiti, se profundiza en la explicación de estas nominaciones.

Los cambios en la nominación de una práctica ocurren por un cambio en los discursos que pretenden integrar o enquistar—en términos de Horkheimer y Adorno—las prácticas mismas dentro de los sistemas sociales avalados por el arte y la cultura. Por esta razón es importante señalar que la imagen, entendida como discurso, es uno de los principales mecanismos que ha empleado el sistema económico regente desde inicios del siglo XX hasta los albores del siglo XXI. Las imágenes, interpretando a David Le Breton (2007: 31-44), juegan un papel preponderante en las sociedades occidentalizadas, debido a que es la vista el sentido—entendido en este momento como mecanismo sensorial—al que se le ha dotado de mayor importancia para la percepción del mundo que nos rodea. Descubrir cómo cada una de las imágenes es introyectada y percibida por los espectadores, se constata en estudios que abarcan un espectro grandísimo respecto a la construcción del conocimiento. De acuerdo con John Dewey (2008:56-57) “el artista, mientras trabaja, encarna en sí mismo la actitud del que percibe” y continua mencionando que: “el proceso del arte en la producción se relaciona orgánicamente con lo estético en la percepción”. La percepción juega el papel de “decodificador” de la imagen entre aquel que hace la imagen y aquel que la observa e interpreta. Sin embargo, es necesario tener en cuenta que las imágenes contemporáneas creadas por los graffiteros o grafistas—es decir los productores que no hacen graffiti sino gráfica—, son reflejo de los contextos divisorios que se colocan a distancia unos de los otros. En este sentido, podemos mencionar que las imágenes son creadas por productores específicos para espectadores específicos.

Es a partir de este planteamiento, en el que la percepción juega un papel central, que en estos, los primeros años del siglo XXI, las relaciones arte-espacio público se han visto modificadas a través del graffiti y la gráfica. En los entornos urbanos, la construcción de la idea de territorio contemporáneo no podría ser entendida sin las inscripciones en las paredes que resignifican la función de los muros; mismos que pasan de delimitar las casas y los espacios particulares, a convertirse en un soporte para la expresión de los jóvenes y los no tan jóvenes. Por

un lado, en reiteradas ocasiones, se ha señalado que el graffiti es cualquier inscripción que se hace sobre los soportes en el espacio público (Guerrero, 2015). Por otro lado, lo conveniente, para fines de este escrito es que entendamos gráfica como pintas realizadas con cualquier material (incluyendo el aerosol) en el espacio público, con la particularidad de ser avaladas por los dueños de los espacios o, en su defecto, por cualquier otro particular.

Pero: ¿Por qué dividir la producción en dos segmentos? Para responder esta pregunta es necesario retomar un viejo debate. En distintas ocasiones se ha comentado la separación en la comprensión del graffiti desde el aspecto de legalidad-ilegalidad. Este es un tema que ha quedado un tanto rezagado en el debate de cómo debe ser entendida la manifestación. Sin embargo, los procesos de aceptación de las pintas en los espacios públicos, han generado una nueva forma de conceptualización respecto al tema. El hecho de que los productores de obra en calle estén dispuestos a colocarse en espacios de mayor o menor visualización, cambia la percepción generalizada que se tiene del graffiti y de la gráfica respecto a cómo cada una de estas manifestaciones es recibida por los otros actores: los otros que observan e interpretan las imágenes de graffiti. Es por esta razón que resulta pertinente retomar esta discusión tan vieja.

Como ya se ha mencionado, la recepción de las imágenes y su posible interpretación estará vinculada a los procesos culturales que cada uno de los actores del fenómeno tenga. Un brevísimo y radical ejemplo de esto sería que no es lo mismo colocar una pinta hecha con aerosol en una pared de Polanco, a hacer la misma pinta con aerosol en Tláhuac. El receptor "A" (una señora de clase alta, de entre 50 y 65 años, residente de Polanco), no tendrá la misma percepción de un receptor "B" (una señora de clase media baja, de entre 50 y 65 años de edad, residente de San Pedro Tláhuac)³⁵ ¿Esto debería determinar la producción de las imágenes? Si bien no se considera tal debate en este escrito, si es necesario plantear esta pregunta porque al parecer determina mucho el comportamiento de los productores. En este sentido es necesario anotar que la experiencia, entendida

³⁵ Este mismo ejemplo se emplea al exponer la manera en cómo se vinculan los sujetos respecto de las pintas. Ejemplo que aparecerá en el apartado 4.2.2 de este trabajo.

como percepción, tiene una cualidad emocional satisfactoria, porque posee una integración interna (Dewey 2008:45). Al no ser comprendida la realización de una pinta, el receptor “A” puede no estar de acuerdo con su realización y exigir la suspensión de la misma, aun cuando se cuenten con los permisos necesarios para la ejecución. De la misma manera, si el contexto cambia, la aceptación de la práctica por el receptor “B” será favorable y el producto, aun con lo efímero que éste pueda ser, se colocará en el espacio.

El ejemplo nos demuestra que la separación de los términos empleados en el ahora llamado “Arte urbano”, genera una nueva estratificación en la producción de obra colocada en la calle. Consideramos que los ahora “artistas”, para ser llamados de esta forma, deben seguir cánones establecidos por segmentos de la población que tienen de su lado ya sea el conocimiento, dentro de las universidades y las academias o el poder adquisitivo, en el estricto sentido económico. En este sentido, la condición de ejercer desde cualquiera de estos dos colosos, se manifiesta abiertamente en la producción del graffiti. Michel Foucault (1980: 169) señalará que “el poder, del lado en el que se ejerce, es concebido como una especie de gran Sujeto absoluto —real, imaginario o jurídico, poco importa— que articula la prohibición”. En el caso de la relación graffiti-gráfica, el depositario de ese “gran sujeto absoluto” será el conocimiento y el poder económico. Ambas directrices colocaran al productor de imágenes en una condición de sumisión a alguna de las dos: o se integra a la academia o se integra al mercado.

Ejemplos de esta condición sobran. Por un lado, en la academia, se visualizan las funciones estéticas, estilísticas y técnicas de la obra. En estos espacios, la valoración de las obras se genera a partir de las tendencias y las habilidades técnicas vertidas para su realización. Por otro lado, el valor de cambio, entendida en sentido económico, que pueda presentar una obra, determinará esta valoración. Mientras más elevado sea el valor de la obra y del “artista”, el valor de la obra será mayor. El ejercicio del poder simbólico que se ejerce sobre ambas valoraciones, está determinado por la relación de poder antes descrita.

En este sentido, es a través de la valoración monetaria que el valor simbólico —de carácter de culto (Heinz Holz, 1979: 87) —colocado sobre las obras, pierde su

sentido. No porque la venta de un producto (obra plástica en este caso) no deba ser realizada, sino por el hecho de que una obra obedezca a las condicionantes del capital, puede llegar a no ser comprendida por quien la adquiere; entonces ésta se convertirá en un mero “elemento decorativo” (Heinz Holz: 89) carente de significado. Es necesario hacer hincapié en que esta es la postura que se plantea a lo largo de este trabajo y los demás productores no necesariamente deben de estar de acuerdo con este punto de vista.

Ahora bien, se debe tomar en consideración que el mercado determina casi cualquier manifestación cultural. Este absorbe las características de cada una de ellas y las re-proyecta de acuerdo a sus necesidades (Guerrero, 2015). En este sentido, Immanuel Wallerstein (1989: 1) señala que todas las cosas pueden ser mercantilizadas, siempre que éstas sirvan al propósito del capitalismo: la acumulación. El graffiti y la gráfica se integrarían a esta condición en tanto puedan convertirse en objetos que se compran. Sin embargo, ambas manifestaciones difieren de las demás mercancías porque su valor de uso está determinado por un grupo muy pequeño de usuarios (Heinz Holz, 1979:13). Hay que considerar que en este proceso de mercantilización el objeto-obra retorna a su estadio más arcaico y considera las pintas solo como una “cosa” que ocupará un lugar determinado. En este sentido, el objeto-obra pierde su valor simbólico, es decir la posibilidad de ser valorado más allá de su condición de “cosa” (Heidegger 2006: 38-60) y al mismo tiempo, se aleja de una valoración como símbolo capaz de provocar un cúmulo de sensaciones y experiencias³⁶.

³⁶ Particularmente este proceso es el que pretende ser descrito en los capítulos 4 y 5 de este trabajo.

CAP. 2. UN ACERCAMIENTO A LA COMPRESIÓN DEL SÍMBOLO. CONSTRUCCIÓN SIMBÓLICA Y SU RELACIÓN CON LA CREACIÓN DE LAS IMÁGENES DE GRAFFITI

Este apartado es el primero de dos capítulos teóricos que servirán para explicar la manera en la que se comprenden los procesos que sigue tanto la creación como la interpretación de las imágenes de graffiti. Se describen elementos conceptuales que permiten comprender la manera en la que los procesos operan en los contextos específicos arriba mencionados. Desde esta visión, dichas imágenes deben ser entendidas como objetos de carácter simbólico y significativo, pues tienen la posibilidad de producir procesos de significación. En esta relación existente entre la construcción de los significados dentro de la práctica se presenta el dilema epistémico entre el objeto—la imagen—y los sujetos—el creador y el observador. Este dilema obliga a tocar el tema de la significación y la separación entre el proceso de “hacer” y el proceso de “observar” de manera aislada, pues la construcción de los significados en cada caso será completamente diferente, empero, están ligados entre sí a través de la imagen. En el esquema se ejemplifica que la significación se divide debido a esta separación entre contextos y a como la imagen se convierte en el puente entre ambas:

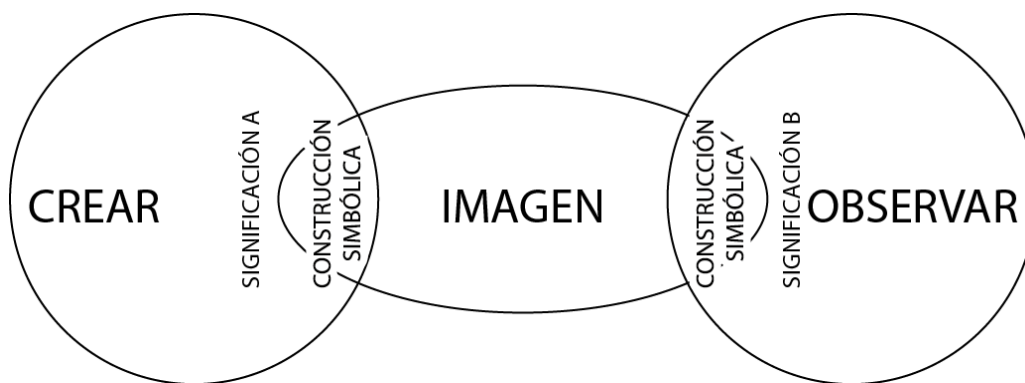


Fig. 4. Relación entre las construcciones simbólicas del crear y el observar. Desarrollo propio. 2021.

En este sentido resulta necesario aclarar que el símbolo es la unidad mínima de análisis que deriva de los procesos interpretativos. Este capítulo aborda diferentes

visiones de la noción de símbolo. Con esto se pretende explicar que en la construcción simbólica de las imágenes de graffiti opera un mecanismo dual entre las construcciones de carácter cultural y su proceso de asimilación individual. Cabe mencionar que comprender qué es y cómo acercarse a esta categoría ayudará a desarrollar más adelante una concepción sobre la construcción simbólica de las imágenes y su interpretación. Desde este punto de vista, la comprensión y la explicación de los lenguajes visuales que se emplean en la calle de manera cotidiana ha sido el motor de la reflexión en el campo del conocimiento del diseño. La construcción de las imágenes siempre ha llamado la atención debido a que se genera, se coloca y se entiende de maneras diferentes. Esto quiere decir que lo que busca expresar un creador de imágenes muchas veces entra en “tensión” o en “incomprensión” con el medio en que se coloca y esto a su vez provoca que el observador de las imágenes coloque sus propias condicionantes culturales sobre la interpretación que hace de ellas. Estos tres procesos que se pretenden desarticular y explicar, ocurren de manera paralela y de forma indisociable. Sin embargo, cada uno posee una carga de carácter significativo distinta, es decir un proceso de significación que se anida y se coloca de forma particular en cada uno de los actores involucrados en dichos procesos.

Ahora bien, para explicar la manera en que tales procesos ocurren resulta pertinente explicar la noción de símbolo. En este sentido, resulta necesario tomar algo de distancia de la construcción y la conceptualización del signo—entendido como el elemento fundamental de la construcción de significados en los lenguajes— y retomar la idea misma del símbolo debido a que en este último el proceso de significación contará con una vinculación más estrecha con procesos individuales que se ven permeados por la construcción cultural. Esta aseveración parte de la idea de Mauricio Beuchot expuesta en una entrevista para grupo Planeta en 2015³⁷, en la que menciona que “el símbolo da que vivir; vivimos por nuestros símbolos, por eso no dejamos que nos los toquen”. En palabras del mismo Beuchot, “el símbolo es un signo muy especial”. Esta condición especial a la que hace referencia el autor

³⁷ Se puede revisar la entrevista completa en: <https://www.youtube.com/watch?v=LzsB3p2OTHE> (Fecha de consulta: 17 de octubre de 2017, [act. 2 de abril de 2018]).

mexicano, parte de la idea que el símbolo guarda una estrecha relación con el individuo que se adhiere a la condición significativa de ese símbolo mismo. En otras palabras, el símbolo posee un significado particular para quién lo emplea, lo construye, lo observa, lo dice, o –en este caso—lo crea. Es así que en tal proceso de significación, el símbolo es colocado a partir de una estrecha relación que el significado guarda con el objeto, la palabra o la imagen misma. Se podría decir que el símbolo es un elemento que posee una estrecha relación entre el objeto que representa y el significado que tiene. Desde esta observación, un símbolo solo aparece cuando un objeto, imagen, texto o palabra adquiere una **significación particular** para un individuo o un grupo. Esta significación particular ocurre debido a que los significados, en particular de las imágenes, no son necesariamente compartidos por todos los individuos de una colectividad o por una sociedad, sino que sólo ocurren, bien como un proceso de codificación cerrada³⁸ o como elementos asignificates. Son precisamente estos procesos de significación lo que se ha decidido vincular con la noción de símbolo, pues lo simbólico, como explica Clifford Geertz (2005 [1973]: 305-306, 339-372) al ofrecer el panorama tanto de la construcción de los nombres de las personas, como de lo que ocurre en las peleas de gallos en Bali, tiene que ver con las formas y las prácticas que ocurren de manera particular en grupos segmentados y no heterogéneos. A esta concepción de carácter cultural, debemos adicionar una particularidad que ocurre de forma individual: la aceptación de esa condición social del significado. Este proceso nos permite comprender las relaciones y reminiscencias entre lo que se observa y lo que se entiende de lo que se observa cómo una parte fundamental de todo proceso de comprensión.

En el caso de las imágenes y en particular las del graffiti, la construcción de estos símbolos son las articulaciones entre los procesos culturales de los productores, el producto en sí mismo, la relación de este último con el medio en el

³⁸ Entiéndase por significación cerrada el proceso en el que los códigos se deconstruyen sobre sí mismos y producen objetos que no pueden ser comprendidos de forma unívoca. La deconstrucción del código operaría en este sentido de manera tal que el significado de una imagen no es la simple emisión, sino un proceso más complejo que determina dos factores del proceso, mismos que en este trabajo son comprendidos como el *Ego Facis* y el *Temporis Opus*; momentos del proceso de una imagen descritos en el capítulo cuatro y asentados en el modelo desarrollado en el capítulo cinco.

que se coloca y su futura interpretación, desde las propias condicionantes culturales de quien interpreta. Para comprender este proceso es necesario separarlo en sus tres partes. Es así que resulta necesario anotar que en los capítulos cuatro y cinco de este trabajo, se explicará de mejor manera cómo es que opera este proceso. Sin embargo, debido a la construcción misma de este documento, también resulta necesario comenzar a introducir este debate para aclarar por qué es tan importante tener una conceptualización clara del término símbolo.

2.1. Dos posturas semióticas del término símbolo: Peirce y Saussure

Respecto a la noción de símbolo, las posturas de qué es y cómo debe ser entendido se han colocado en dos visiones semióticas fundamentales: la de Ferdinand de Saussure y la de Charles Sanders Peirce. Ambas visiones se vinculan en la comprensión de los signos a partir de: a) el principio de arbitrariedad del signo—pues “explicar una palabra es remitirla a otras palabras, puesto que no hay relaciones necesarias entre el sonido y el sentido” (Saussure 2011: 215) — y b) el flujo semiósico—la correlación que existe siempre entre los signos a partir de su interpretante (McNabb, 2018: 97-98). Sin embargo, ambas difieren en la nominación de lo que es un símbolo. Comprender esta separación entre las dos visiones será fundamental para el desarrollo del modelo propuesto en el capítulo 5, pues se hará evidente que la significación opera de dos formas muy distintas y ambas estarán vinculadas por una articulación estructural que las une a partir de la imagen.

Tomemos en cuenta que la semiótica³⁹ analiza los procesos de significación; ésta es entendida como una disciplina que estudia los procesos culturales como procesos de comunicación (Eco, 2011 [1968]: 27-33) tomando como punto de partida la explicación, significación, convención e interrelación de los signos (Eco 2011 [1968]: 29, 71) (McNabb, 2018: 93). Por otro lado, en la comprensión de dichos procesos culturales de significación, para los estudios semióticos, la idea del signo tendrá más importancia que la noción de símbolo. Sin embargo, para las

³⁹ Vale la pena mencionar que en 1969 nace la “International Association for Semiotics Studies”, encargada de emparejar los dos términos existentes para el estudio de los signos: semiología y semiótica (Eco, 2011 [1968]:9).

necesidades de este trabajo, la idea de símbolo cobra una relevancia mayor al tratar de explicar los procesos que siguen las imágenes de graffiti.

Tomando en cuenta lo anterior, de acuerdo con las categorías faneroscópicas⁴⁰ empleadas por Charles Sanders Peirce (2012), el símbolo es una ley, un signo completamente acordado en una comunidad de hablantes. Por otro lado, el símbolo para Saussure es un signo motivado, no arbitrario que guarda una relación con aquello que representa (Saussure 2011: 94). Este es el debate que en torno a la manera en cómo debe ser entendida la noción de símbolo. Entre estas dos concepciones, cabe mencionar que el carácter estructural de la semiótica ha de buscar el entendimiento de la configuración de los lenguajes a partir de las relaciones entre los procesos de significación colectiva, es decir las posibilidades que nos permiten vincularnos a través del lenguaje con los otros. Sin embargo, en ambas escuelas semióticas el término símbolo, será abordado de dos maneras muy particulares. Comprender esta condición en el proceso de significación, sólo sirve para fundamentar la idea que este trabajo plantea: la necesidad de tomar distancia del orden lingüístico y el planteamiento de una forma distinta de interpretación de las imágenes⁴¹.

En este orden de ideas, de manera muy sintética, Ferdinand de Saussure (2011: 94) explicará que el símbolo es un signo que guarda una relación natural entre su significado y su significante⁴². El autor francés mencionará que:

Se ha utilizado la palabra símbolo para designar el signo lingüístico, o, más exactamente, lo que nosotros llamamos el significante. Pero hay inconvenientes para admitirlo, justamente a causa de nuestro primer principio. El símbolo tiene por carácter no ser nunca completamente arbitrario; no está vacío: hay un rudimento de vínculo natural entre el

⁴⁰ Para Peirce, las categorías de análisis no sólo del lenguaje, sino de cualquier fenómeno deben ser entendidas como un proceso que “avanza” de un estadio simple (la *primeridad*) a unos más complejos (*segundidad* y *terceridad*) dependiendo de la cantidad de relaciones que se puedan desarrollar entre ellas. A esto el mismo Peirce le llamará categorías faneroscópicas (McNabb, 2018: 59-76).

⁴¹ Separación que en este trabajo aparece en el apartado 4.1.

⁴² Para comprender la idea de significado y significante en Saussure (2011) conviene revisar el *Curso de Lingüística General*.

significante y el significado. El símbolo de la justicia, la balanza, no podría reemplazarse por otro objeto cualquiera, un carro, por ejemplo (Saussure, 2011: 94).

Esto quiere decir que, a diferencia de un signo que es de carácter arbitrario —cuya constitución no guarda relación natural entre su sonido y el objeto que designa—, el símbolo tendrá una motivación oculta o visible con la significación que le otorga un individuo o un grupo de individuos. Entonces, comprendemos que para Saussure, el signo se diferencia del símbolo debido a que el primero se construye de manera arbitraria, mientras que el segundo lo hará de manera motivada, impulsada por la relación que el significado guarda con las concepciones del sujeto que lo emplea. Para comprender esta relación, podemos emplear un símbolo conocido por una inmensa mayoría: la esvástica. Mencionemos que la esvástica aparece en muchas culturas antiguas. Desde los hindúes, hasta los mayas este símbolo era relacionado con un sinnúmero de connotaciones dependiendo del grupo que la empleara. Sin embargo, debido a que la Alemania Nazi empleó este símbolo para auto-referenciar su movimiento, es ahora imposible disociar el significado de esvástica con el nacionalsocialismo de Adolf Hitler. Más allá de lo que ocurre con este proceso de significación en lo contemporáneo, esta insignia **representaba**, para los nazis un emblema que los identificaba como parte del Partido Nacional Socialista. Ese proceso de adhesión que se genera en quien porta la insignia es la motivación de la que habla Saussure. No es arbitrario que la esvástica se haya convertido en el emblema del nacionalsocialismo, sino que a través de su uso, el significado se fue arraigando en cada uno de los miembros del partido de manera individual y este no podría ser sustituido por ningún otro símbolo.

Explicar la forma en la que Saussure entiende el símbolo resulta necesario pues gran parte de los pensadores estructuralistas y posestructuralistas europeos empearon la noción de símbolo de la misma manera. Esta visión del símbolo permeará el pensamiento de la antropología clásica y de gran parte de las visiones psicoanalíticas; posturas epistemológicas que se han caracterizado por sus aportaciones en el campo de la interpretación.

De la misma manera, este concepto se vincula con el proceso de significación que existe en la construcción de las imágenes de graffiti. En esta parte del proceso, la construcción de los significados estará determinada por la práctica misma. Esto ocurre porque precisamente la construcción de una imagen de graffiti solo funciona en términos simbólicos en tanto que su significado solo representa para aquel que la realiza o para aquellos que se encuentran vinculados con la práctica misma. Más adelante—en los apartados 2.3 a 2.6—se retomará esta idea y se explicará de forma más extensa la relación que guardan estos significados con las imágenes creadas por un grupo particular de sujetos.

Por otro lado, no necesariamente opuesta a la visión lingüístico-semiótica de Saussure sobre el símbolo, se encuentra la expuesta por el norteamericano Charles Sanders Peirce. Para este último, el símbolo será un signo más convencional y acabado; utiliza el término símbolo para designar a todas las palabras que cuentan con un significado acordado por las comunidades en las que este se utiliza (Peirce 2012: 58-60). El símbolo en Peirce es entendido como la *terceridad* del proceso que sigue un signo. Es un signo acabado que puede ser empleado por una comunidad que comparte un código. A diferencia de lo que ocurre con el símbolo saussureano, el símbolo peirciano es una construcción lógica de carácter cultural, acabado por la misma relación que guarda con su uso particular dentro de una comunidad de hablantes. Es así que es posible relacionar al símbolo peirciano⁴³ con el signo saussureano, pues ambos son acordados y sirven para comprender el ordenamiento lógico de los significados.

⁴³ Explicado de manera muy sencilla podemos ejemplificar que la palabra “perro” nos remite a un animal mamífero cuadrúpedo que ha sido domesticado. Para que el proceso de simbolización de la palabra “perro” se constituya de esa forma, ha pasado por un proceso de aceptación de todos los hablantes de la lengua española que hemos de designar al perro como una relación entre el objeto-perro, el representamen-signo-perro y el interpretante-perro –objeto, representamen e interpretante serán las tres partes que constituye al signo desde la visión de Peirce. Sin embargo, señalemos que el significado no estará terminado, debido a que la palabra perro se podría referir a diferentes tipos o razas de perros. Sin embargo, desde esta visión la significación se da por esta relación entre los objetos, los signos que los designan y el proceso mediante el cual los comprendemos. Una vez que este proceso es completado, el símbolo aparece como la construcción más compleja y terminada de este proceso de significación en el que a través del acuerdo de los hablantes del español, podemos designar al perro como ese animal de cuatro patas al que hemos hecho referencia. Vale la pena que un ejemplo similar ya ha sido utilizado para comprender la relación entre el representamen, el interpretante y el objeto (McNabb, 2018), pues ayuda a entender la manera en la que se organiza cada uno de estos procesos a nivel conceptual.

Sin embargo, aun cuando pareciera que ambos términos avanzan hacia el mismo punto: la significación; resulta importante separarlos, pues no operan al mismo nivel. El símbolo en Saussure tendrá un carácter más emocional y el símbolo en Pierce uno más lógico. Gilbert Simondon (2013 [1966]: 11) hará explícita esta separación entre los términos signo y símbolo. Al respecto menciona que:

El signo es [...] un término suplementario, que se añade a [la] realidad; [...] a la rectitud de las denominaciones, que pueden ser o bien arbitrarias, de institución convencional, o bien fundadas por una semejanza intrínseca o una analogía entre la estructura del signo y la de la cosa nombrada, lo que haría del signo [...] la fórmula de la cosa. El símbolo, por el contrario, mantiene con lo simbolizado una relación analítica; los símbolos van por pares, lo cual quiere decir que un símbolo es un fragmento de un todo primordial que ha sido dividido según una línea accidental; por aproximación, los dos símbolos, que son complementarios, reconstituyen la primitiva unidad; cada símbolo tiende hacia el otro símbolo, adquiere sentido por la reunión con su complementario. Inicialmente, los símbolos eran los dos fragmentos de un objeto único escindido por ruptura [...] Este sentido primitivo, que es a su vez el sentido fuerte, se vuelve a encontrar cuando el término símbolo significa criterio de adhesión, que permite la autenticación de todos aquellos que pertenecen a un grupo.

El texto de Simondon hace evidente que los dos términos son de carácter significativo. Sin embargo uno será arbitrario —el signo—, mientras el otro solo operará en relación con los demás elementos significativos que le rodean—el símbolo. Es precisamente esta separación de orden significativo lo que se hace evidente en la construcción de articulaciones que permitan observar dos partes contextualizadas de manera diferente en un mismo proceso; mismo que solo es vinculado por la imagen que sirve de puente para que tal proceso exista.

Por otro lado, y retomando la idea principal del apartado, es necesario recalcar que las dos visiones expuestas en párrafos anteriores respecto del término símbolo permite comprender que éste término proviene de los estudios de la lingüística estructural por un lado y de la lógica pragmática por el otro. Ambas pretenden desmenuzar las condiciones en las que opera la comunicación y demás procesos

de orden significativo. De igual manera ambas buscan elucidar la noción de símbolo y se enfocan a los procesos de significación. A diferencia de lo que ocurre con estos procesos, la intención de este trabajo no se enfoca ni a la relación entre las significaciones, ni a los procesos de constitución de esos significados. Por el contrario, se observa que el símbolo en la construcción de las imágenes debe ser entendido como el proceso mediante el cual éstas se configuran en la mente de quienes la realizan y la forma en que estos operan en conjunción, a través del puente que existe en la imagen misma, con los “otros”. A manera de lo que busca explicar Freud (1991 [1940]) respecto a los sueños en *El esquema del psicoanálisis*, los símbolos son construcciones que se presentan de manera organizada **únicamente** en la mente de quién los genera. A la letra, el psicoanalista menciona que:

El sueño usa sin restricción alguna unos símbolos lingüísticos cuyo significado el soñante la mayoría de las veces desconoce. Empero, mediante nuestra experiencia podemos corroborar su sentido. Es probable que provengan de fases anteriores del desarrollo del lenguaje (Freud, 1991 [1940]: 164).

El proceso de interpretación psicoanalítica pretendía—por lo menos en el momento que Freud desarrolló sus primeras aproximaciones—interpretar los símbolos que se generaban en el inconsciente y que se proyectaban en los sueños del analizado. Sin embargo, es posible cuestionar respecto a la manera en la que esos sueños son interpretados, pues desde la óptica de este trabajo, el analista colocará sus propios parámetros culturales sobre los sueños del analizado. Esto quiere decir que, aun cuando analista y analizado sean parte del mismo contexto cultural, los símbolos no representan de manera homogénea tales procesos de significación.⁴⁴ En el caso de las imágenes este proceso sólo resulta en tanto los sujetos puedan entrar en

⁴⁴ No descartemos que estudios de las figuras *arquetípicas*, de Carl G. Jung (1989:14) buscarán explicitar que dentro de estos procesos de simbolización, siempre podrá existir la posibilidad de que tales símbolos se conviertan en construcciones arcanas que nos representan desde tiempos inmemoriales. Al respecto el psicólogo alemán menciona que: “Todo arquetipo es capaz de un desarrollo y diferenciación infinitos. Por tanto, es posible que esté más o menos desarrollado. Es una forma externa de religión, que pone todo su énfasis en la figura externa (donde, por consiguiente, se trata de una proyección más o menos completa), el arquetipo se identifica completamente con las representaciones externas, pero permanece inconsciente como factor anímico”.

relación a través de la imagen que se coloca en la calle. Es decir que este puente que ofrece la imagen vincula los procesos significativos que operan en cada uno de los otros actores.

2.2. Antropología cultural y símbolo

En antropología la noción de símbolo se vincula de manera sistemática con los aspectos sagrados de las comunidades, las tribus e incluso los individuos. De acuerdo con Ricoeur (2011 [1976]: 67), el símbolo posee dos dimensiones de discurso: una lingüística—que se explica a través del debate de la significación expuesta en el apartado anterior—y una no lingüística—que se explica a través del uso y las prácticas que los sujetos siguen. Es en este sentido que se puede afirmar que el símbolo juega el rol de vínculo entre el mundo de lo sagrado y el mundo de lo profano. Así, los objetos son la materia palpable de esta relación. Sin embargo estos objetos no serán observados sino en relación con los sujetos. En el caso de las imágenes de graffiti, los símbolos que en ellas operan dan sentido a la práctica más que a la imagen misma. Es decir que la interacción entre los graffiteros y de éstos con los entornos es lo que produce ese ordenamiento de carácter significativo; es el elemento sacralizado que los graffiteros emplean para vincularse entre sí y tener algo que los adhiera al grupo y a la práctica misma.

Vale la pena mencionar que la religión produce en las comunidades una significación particular, misma que se acentúa en la producción de objetos —reales o construidos— y las relaciones que éstos tienen con los sujetos que las habitan. Al respecto, Clifford Geertz (2005 [1973]: 88), menciona que en la dimensión religiosa de la cultura, esta última “denota un esquema históricamente transmitido de significaciones representadas en símbolos, un sistema de concepciones heredadas y expresadas en forma simbólica por medios con los cuales los hombres se comunican”. En este sentido, la concepción de Geertz se asemeja a la de Pierce, debido a la correlación que guardan los símbolos con su interpretante expuesta en el apartado anterior. Sin embargo, ésta tendrá un peso mayor en relación con la historia y el proceso de vinculación con los significados. Ahora bien, los objetos

concretos ayudan a comprender cómo se lleva a cabo ese proceso de significación. A este respecto, las máscaras, el juego de ajedrez, la noción del paraíso son algunos de los ejemplos que Titus Burckhardt (1991 [1982]: 5-33) emplea para el análisis de la función simbólica de dichos objetos en sus contextos particulares. Estos objetos, a decir de Geertz (2005 [1973]:89), tienen la función de sintetizar el tono, el carácter, la calidad de vida, el estilo moral y estético de un pueblo, por lo que la construcción de los significados es de orden social y cultural. Esta condición socio cultural de los objetos simbólicos es lo que llama la atención respecto a la práctica del graffiti, pues en ella los objetos significan de formas particulares en cada uno de los contextos en donde son colocadas. Es de hacer notar que esta condición significativa deriva en el aspecto de vinculación que se logra con el objeto y que es parte fundamental del proceso de interpretación de la imagen misma.

Esto quiere decir que es a través de estos símbolos asentados en objetos que las personas se vinculan con las características propias de la comunidad a la que pertenecen. Sin embargo de este planteamiento se generan las siguientes preguntas: ¿por qué el sujeto termina por aceptar tales condiciones culturales que provienen de su exterior?, ¿será que tales condicionantes son más bien impuestas y no aceptadas? Y si son impuestas, ¿es posible generar o comprenderlas de manera particular desde las condiciones propias del sujeto? En este sentido se puede considerar que la realización o la materialización de los objetos mismos ofrece una respuesta a esta última pregunta, pues aun cuando el objeto cumple con la función simbólica para la que es creado—por ejemplo los objetos que se utilizan para los rituales o el graffiti—de cualquier manera los sujetos serán quienes determinen qué elementos de la amplia gama social —colores, formas, estructuras visibles, etcétera—emplearán para la realización de ese objeto. Esta es la articulación estructural que la obra evidencia y debe ser analizada como uno de los elementos que dotan de autonomía a la obra misma.

Es posible señalar que a través de la comprensión de estas construcciones objetuales de carácter ritual-religioso, los símbolos y, por ende, los significados están sumamente vinculados a los rituales en las comunidades. Esta vinculación

ocurre en la práctica y la experiencia de esa práctica⁴⁵. En su libro “*El proceso ritual*”, Víctor Turner (1988: 21), define al ritual como: una secuencia estereotipada de actos, que comprende gestos, palabras y objetos, celebrado en un lugar determinado con el fin de influir en las fuerzas o entidades sobrenaturales, en función de los objetivos e intereses de quienes lo llevan a cabo. Bajo esta lógica y tratando de esclarecer los términos procesuales por los que se construye un símbolo objetual, se parte de la certeza de que estos son desarrollados por grupos específicos de personas y serán ellas mismas quienes determinan su valor. Los sujetos de manera particular, en el caso de la práctica del graffiti, son quienes han encontrado en los objetos un asidero de protesta, propuesta y, por qué no decirlo, negocio; todos éstos ordenamientos de corte simbólico que determinan gran parte de la relación entre el sujeto y los objetos que éste crea. Sin embargo, es necesario hacer notar que este cambio en la significación de los objetos es debido al vínculo que se produce con los procesos del capitalismo avanzado expuesto en el capítulo anterior.

Por otro lado, los símbolos de carácter ritual son estructurados y definidos por tres elementos fundamentales desde la visión de Turner (2013 [1980]: 22): a) la forma externa y sus características observables, b) las interpretaciones de los especialistas religiosos o de los simples fieles y c) los contextos significativos elaborados por los antropólogos. Esto quiere decir que los símbolos siempre serán susceptibles a ser interpretados de una u otra manera. Este proceso de interpretación antropológica será de carácter histórico en tanto que se pretende observar la creación de estos objetos como parte del desarrollo mismo de las comunidades. Sin embargo, es necesario anotar que por más descriptivo que pueda ser un investigador respecto a las condiciones en las que operan estos símbolos, las interpretaciones que se realizan **siempre estarán cargadas de las propias condicionantes culturales del observador**, en este caso del antropólogo; condicionantes que estarán permeadas de un propio contexto histórico, político, social, económico, etc. Esto quiere decir que cuando un sujeto se encuentra ajeno

⁴⁵ De ahí que sea necesario revisar el proceso de experienciación como parte integral de esta condición. Este tema se desarrolla en el apartado 4.3. de este trabajo.

a la comunidad o al fenómeno que busca explicar, la interpretación quedará anidada en un proceso descriptivo, pues sólo se observa lo que ocurre con tal comunidad y su relación con los objetos. Por el contrario, cuando se observa desde dentro del fenómeno, los objetos se amplifican al perder la objetividad y permitir que sea lo subjetivo lo que permea el tratamiento del fenómeno a explicar (Lévi-Strauss 1977 [1961]:18-19), relación que además se hace evidente cuando un graffitero analiza su obra y la de sus coparticipes⁴⁶. De esta manera es posible plantear la experienciación como parte fundamental del proceso de adhesión previa a un fenómeno y sus construcciones simbólicas. Así, la comprensión de los símbolos sólo se podrá realizar en tanto que se contemple el proceso de significación propia del productor o, en su defecto, del sujeto que emplea esos significados. Esto implicaría colocarse del lado de quién elabora esos objetos. En el capítulo cinco de este trabajo se ofrecen algunas consideraciones para colocarse del otro lado de la interpretación.

Vale la pena mencionar que la misma interpretación que se realiza alejada de las connotaciones de un símbolo en su propio contexto puede banalizarlo o limitar su comprensión. Claude Lévi-Strauss (1977 [1961]: 19) equipara esa condición con la muerte de un familiar para propios y extraños. Para la familia del occiso, la muerte puede representar algo muy diferente de lo que puede representar para una persona que no pertenece a ese núcleo. Con esta analogía empleada por el autor francés se evidencia que el proceso mismo de simbolización: los sujetos comprenden el mundo desde el lugar particular que lo observan. Al respecto, Ricoeur (2011 [1976]: 68) menciona que “la significación simbólica [...] está constituida de tal forma que sólo podemos lograr la significación secundaria por medio de la significación primaria, en donde ésta es el único acceso al excedente de sentido⁴⁷”. Es así que los símbolos no representan ni significan de manera homogénea; existe un alto grado de heterogeneidad en los procesos de significación de un mismo evento. Y si esto ocurre con el proceso de significación que puede ser

⁴⁶ Es posible revisar esto en la etnografía que se presenta en los apartados 5.2 y 6.1 de este trabajo.

⁴⁷ El propio Ricoeur (2011 [1976]: 58), mediante la comprensión de las metáforas, entiende el excedente de sentido como un factor externo a las obras que es de carácter emocional.

más o menos afín entre sujetos de un mismo núcleo, la condición de las imágenes y su carácter polisémico, amplía los significados que estas puedan tener. Tales significaciones se segmentan o se estratifican dependiendo de las condiciones en las que se produzcan, de ahí la necesidad de explicarlas de forma independiente tanto desde su emisión, su contextualización y su recepción. Esta condición propia de los significados abiertos de una práctica es lo que determina la necesidad por deconstruir las condiciones en las que los significados operan y, de la misma manera, la forma en cómo éstos deben ser comprendidos como parte de la articulación en un primer momento emotivas y preinterpretativas—desarrollo que será evidenciado en los capítulos 4 y 5 de este trabajo.

2.3. El símbolo y lo simbólico

Para iniciar este apartado es necesario el siguiente cuestionamiento: ¿el símbolo y lo simbólico hacen referencia al mismo proceso de significación? Aun cuando ambos procesos están vinculados con el mecanismo de dotar de significados a las cosas, la respuesta es no. Con base en el debate de las páginas anteriores, el símbolo puede ser comprendido como la unidad persistente de relación entre significantes vinculados entre sí. Por su parte, a partir de la relación que existe en los procesos religiosos descritos en el apartado anterior, lo simbólico es una construcción subjetiva de un carácter social. De alguna manera los símbolos conllevan procesos de significación, mientras que lo simbólico es el proceso de integración de esos significados. Esto quiere decir que los objetos o las imágenes—símbolos-- que un sujeto porta o crea, guardan una estrecha relación con la red de significaciones que tiene. Sin embargo, en ambos casos los procesos de significación se harán presentes en todo momento. En el caso de la práctica del graffiti, esta condición simbólica es mucho más fuerte en aquellos que la realizan, pues es en ellos en donde la organización de los significados se da de manera ordenada respecto de una articulación intencional y de otra de carácter experiencial. Al respecto, Cassirer (1971: 51) menciona que:

[...] los signos simbólicos que hallamos en el lenguaje, en el mito, en el arte, no "están" primero para alcanzar después más allá de este ser una

significación determinada, sino con ellos surge todo ser sólo a partir de la significación. Su contenido se disuelve pura y totalmente en la función de significar.

Esto quiere decir que la función misma del proceso de significación debe ser filtrada por el lenguaje para que “los otros” puedan comprender la razón de que estos existan⁴⁸. Considerando tanto las reflexiones de Geertz como las de Turner, el proceso de construcción de los significados de objetos o las actividades van implícitas aceptaciones de carácter individual en tal proceso. Es precisamente en la aceptación individual de los significados que las prácticas cobran sentido y, de esta manera, la construcción de las imágenes de graffiti contiene una carga de simbolización fuerte por parte de aquel que realiza la obra en la calle. Esta condición significativa ofrece la posibilidad de separar los procesos de simbolización por parte del sujeto creativo de los procesos de significación que operarán en aquellos que observan e interpretan las obras en el espacio público.

Símbolo y simbólico parten de un mismo proceso: la significación del mundo. Pero se diferencian a partir de las condiciones mismas que operan en el sujeto. Freud (1991 [1938]:95) señala que existe una universalidad del simbolismo en el lenguaje. Para él, la universalidad del símbolo en el lenguaje es similar a la construcción culturalmente acordada a la que refiere al pragmatismo peirceano acerca del símbolo. Sin embargo, más adelante mencionará que “la subrogación simbólica de un asunto por otro [...] es cosa corriente, por así decir natural”. Esto quiere decir que el símbolo opera como, lo mencionaba la corriente estructuralista en una relación motivada, de carácter individual entre el significado y el significante. Sin afán de que este escrito contradiga a Freud—esa no es la intención en este trabajo—el autor buscó integrar ambos procesos, el cultural y el individual en el desarrollo de su método de interpretación.

En este mismo sentido resulta necesario comprender que en la estructuración de orden significativo de los símbolos existen correlaciones entre los objetos que

⁴⁸ Esta condición es la que de alguna manera se pretende explicar en el apartado 3.4. de este trabajo.

adquieren una materialidad y, por ende, un significado. Simondon (2013 [1966]:11) menciona que:

El símbolo [...] mantiene con lo simbolizado una relación analítica; los símbolos van por pares, lo cual quiere decir que un símbolo es un fragmento de un todo primordial que ha sido dividido según una línea accidental; por aproximación, los dos símbolos, que son complementarios, reconstituyen la primitiva unidad; cada símbolo tiende hacia el otro símbolo, adquiere sentido por la reunión con su complementario.

Esto haría referencia a que el símbolo opera sólo en función de una red de significados interconectados entre sí. Así, el símbolo es un proceso de carácter colectivo que deviene, como ya se ha mencionado, del lenguaje o de una práctica comunitaria particular de un grupo. El símbolo define las condiciones de los sujetos en sociedad y de ahí que la construcción de nuevos símbolos u objetos esté relacionada con los procesos sociales. A su vez, estas materializaciones ayudan a los sujetos a convertirse en parte de una tribu, de un grupo o de una comunidad. En su defecto, el símbolo genera estructuras de significación particulares que, vistas de manera peirciana, se acuerdan y se integran en la macro-estructura de las comunidades.

Mientras, lo simbólico opera sólo en el sujeto. A manera de una especie de comprensión de los significados, el sujeto mismo terminará por aceptar o descartar el uso de esos significados. Es en lo simbólico donde se juega esta posibilidad de aceptación de tales procesos de significación. Si un sujeto anhela ser parte de un grupo y el grupo le tiene que proponer una golpiza para que sea aceptado, es el sujeto mismo quién al final determinará si puede aceptar esa condición para su adhesión a tal grupo. Los significados son colocados por el grupo, la simbolización es colocada por el sujeto en tanto busque con afán la integración de esos significados. Para comprender este proceso, Cassirer (1971: 56) menciona que:

En la creación y utilización de los distintos grupos y sistemas de signos simbólicos se cumple con ambas condiciones en la medida en que de hecho un contenido individual sensible, sin dejar de ser tal, adquiere el

poder de representar algo universalmente válido para la conciencia [es decir para el colectivo].

Es así que resulta necesario separar la noción símbolo del término simbólico. Esto para poder comprender que el proceso de significación cultural es diferente al proceso de integración subjetiva de tales significados. Desde esta visión, el símbolo es la construcción social y lo simbólico es entendido como el proceso de integración de todos los posibles significados con los que cuenta una construcción social. Para Victor Turner (2013 [1980]: 60) los símbolos poseen dos polos: el emotivo, que rige la experiencia humana de carácter emocional y el normativo, que agrupa las normas y principios morales que rigen la estructura social. Es así que los símbolos poseen una función orética (de carácter emotivo) y una función cognitiva (de carácter social). Estas dos funciones simplificarían la separación que existe entre el símbolo como objeto y lo simbólico como proceso; elemento fundamental que pretende comprender este trabajo. Al respecto se retoma la idea de dividir las dos condiciones de significación—lo individual y lo colectivo—y se separa de esta forma lo simbólico de lo significativo; entendiendo el primero como parte de la construcción de las imágenes y el segundo como la manera en la que éstas se dotan de sentido por parte de aquel que no la realiza.

2.4. La noción de forma simbólica en Thompson y Cassirer

Para fines de este escrito, se entiende que una forma simbólica es un elemento dotado de significado que opera en la realidad circundante del sujeto. Describir que es una forma simbólica permite explicar parte del proceso de construcción de las imágenes y de sus significados. En este sentido, la noción de forma simbólica ya ha sido desarrollada previamente. John B. Thompson y Ernst Cassirer no entienden de la misma manera el concepto de *forma simbólica*. Sin embargo, para fines de este trabajo es necesario comprender ambas posturas, pues estas operan en dos mundos paralelos que pretende explicar el modelo que aquí se desarrolla: a) por un lado, la separación de la construcción simbólica por parte del sujeto que realiza una obra y b) la comprensión cultural que opera en el sujeto que interpreta.

Por un lado, para Cassirer (1971: 57), las formas simbólicas no sólo se vinculan con el mundo conceptual del conocimiento, “sino también el mundo intuitivo del arte, del mito o del lenguaje significan [...] una revelación que brota del interior al exterior, una ‘síntesis de mundo y espíritu’ que nos asegura verdaderamente la unidad originaria de ambas”. El mismo autor nos recuerda que en la relación entre los significados, el lenguaje opera a manera de puente entre la realidad y lo simbólico (Cassirer, 1971: 146-147). La concepción de forma simbólica de Cassirer ayuda a comprender que el significado ontológico de la construcción de los símbolos se vincula con la concepción propia del sujeto y su proceso de asimilación de lo real y lo simbólico. Esta vinculación con el sujeto es lo que se evidencia en el proceso de materialización de las imágenes de graffiti, pues estas últimas son construcciones significativas que emanan del interior del sujeto y se materializan en la realidad misma.

Por otro lado, John B. Thompson (2002 [1990]) comprende las formas simbólicas como elementos significativos que pretenden ser interpretados. Para el autor norteamericano las formas simbólicas son expresiones de un sujeto para otros sujetos. Es decir que éstas son mensajes que se deben comprender; es precisamente el proceso de comunicación intencional el que determinará la forma en la que se expresan las formas simbólicas (Thompson 2002 [1990]: 205-206). El concepto de forma simbólica, para el norteamericano, obedece a un proceso de carácter comunicativo. Lo que vincularía esta noción de formas simbólicas con el proceso de interpretación surge posterior a la materialización de una imagen. Esto quiere decir que de la misma manera en que la obra es una forma simbólica para su creador, esta se convierte en un elemento significativo para aquel que la observa y de ahí parte la necesidad de interpretar ese objeto que irrumpe en su realidad. Sin embargo ambos procesos son distintos y, a la vez, se encuentran entrelazados mediante el papel activo de la obra en su articulación estructural.⁴⁹

Para que ocurra la interpretación de una forma simbólica es necesario que exista una intención comunicacional por parte del “emisor” de un mensaje. Aun

⁴⁹ En el capítulo 5 se explica la manera en la que operan estas articulaciones dentro del proceso de creación e interpretación de las imágenes de graffiti.

cuando, como lo señala el mismo Thompson, el mensaje sea emitido para el propio productor –como un diario, por ejemplo—es necesario que esa necesidad comunicativa sea explícita para que el proceso de interpretación de la forma simbólica se pueda llevar a cabo. Al respecto, menciona que:

Al caracterizar las formas simbólicas como fenómenos significativos que a la vez son producidos y recibidos por individuos situados en contextos específicos, también implicamos que en general las formas simbólicas se transmiten, de una u otra manera, del productor al receptor (Thompson, 2002 [1990]: XXV).

En otras palabras, la interpretación de una forma simbólica es el vínculo entre el emisor y el receptor de un mensaje⁵⁰. Aun cuando la intención del emisor no sea comunicativa, el receptor terminará por interpretar lo que el otro está tratando de “compartirle”. Estas condiciones de interpretación naturales se exageran en la imagen, pues su condición icónica obliga al espectador de la misma a generar o a vaciar sus propias condicionantes sobre el objeto que mira. Esto es lo que ocurre respecto a las condiciones particulares del graffiti: el observador de sus imágenes en muchas ocasiones, o casi siempre, busca decodificar un mensaje que no es para él. Esto coloca un sesgo en la interpretación derivada de dos condiciones complejas que aparecen en el desarrollo de un posible vínculo con las prácticas del fenómeno del graffiti: a) desconoce los códigos y b) no comprende la posibilidad de una falta de intención comunicativa. Es por esa razón que en capítulo 4 se analiza esta relación con el fin de dar mayor importancia al proceso mismo y eludir un poco el proceso descrito por Thompson.

Sin embargo, esto no quiere decir que la obra no pueda ser interpretada. Por el contrario la interpretación de las imágenes de graffiti siempre se llevará a cabo como producto de la necesidad del observador de llenar los espacios que la obra misma no puede decir. El mismo Thompson (2002 [1990]: XXV) mencionará que “la

⁵⁰ Estas categorías de orden comunicativo se transformarán en procesos más complejos en el capítulo 4 a manera de un *Ego Facis* y de un *Altera Vide*. Sin embargo, por el momento resulta necesario mantener esta categoría para explicar posteriormente la importancia de deconstruirlas para comprender las condiciones de las imágenes respecto a la comunicación.

transmisión de una forma simbólica implica necesariamente su separación de su contexto original”. Si bien el autor parte de la idea del fenómeno susceptible a ser interpretado, esta idea podría explicar de igual manera que al momento de que se genera una imagen, ésta adquiere cierto grado de autonomía⁵¹; lo que obliga a revisar no sólo los contextos de emisión y recepción, sino el contexto mismo y autónomo de la imagen en un tercer momento separado de los dos anteriores. Por esta razón resulta necesario explicar el concepto de forma simbólica debido no propiamente a las características que posee el graffiti, sino al proceso de creación-interpretación de este fenómeno. De ahí que observar la construcción de una imagen en tres partes, permite comprender los procesos descritos tanto por Thompson como por Cassirer, pero adaptados a la imagen.

2.5. Símbolo gráfico, “individuación” y construcción simbólica

De acuerdo con Guillermo de la Torre (1992:13) el símbolo gráfico avanzó en su constitución de ser simple representación hasta convertirse en “contenidos que expresan conceptos”. Sin embargo, esta condición no siempre se cumple. En general, esto ocurre porque existe un dilema que aparece en la concordancia entre el símbolo y la imagen, mismo que vincula su significado con su significante (Rastier, 2016: 52). La multiplicidad de condiciones que se exhiben en la materialización de una imagen es tan diversa que resulta imposible generalizar que todas las imágenes producidas en la contemporaneidad resulten en la posibilidad de expresar contenidos claros y nítidos. Si bien no es posible obviar que los símbolos visuales son susceptibles de generar significaciones en quienes los observan, los conceptos que están colocados sobre las imágenes no producen significados específicos, lo que genera que los procesos de interpretación busquen elucidar tales conceptos a partir de una batería casi ilimitada de conexiones que el observador pueda utilizar para tratar de organizar y dar forma a tales conceptos. En este sentido el valor simbólico “depende en alto grado del encuentro del sujeto con una experiencia

⁵¹ Esta autonomía dista de la de carácter contemplativo a la que hace alusión Adolfo Sánchez Vázquez (2007 [2005]: 15) y se enfoca a una autonomía material que obliga a situarla como parte de una red de significaciones de orden simbólico; descritas sobre todo en el capítulo 4.

sensible efectivamente nueva” (Dolto, 1973 [1965]: 20). Vale la pena mencionar que el sujeto que materializa las imágenes de graffiti no siempre buscará colocarle alguna carga conceptual a sus obras; en muchas ocasiones éstas se convierten más en objetos asignificantes, objetos carentes de significación clara o cuyo significado puede estar completamente disociado del significado mismo⁵² y no en elementos de carácter comunicativo. Esta asignificancia no tiene que ver directamente con que la práctica no tenga un sentido claro. El graffiti como práctica cultural “implica la existencia de una formación imaginaria que ha planteado desde su origen, [y] el objetivo de modificar estéticamente la imagen visual de la ciudades” (Pedroza, 2016: 149). La asignificancia permite plantear que la imagen adquiere autonomía y es precisamente en ese proceso que pierde su significado. Cuando la imagen no es signada por desconocimiento de los códigos, aunque cuente con materialidad pictórica, es como si no existiera. Muestra de esto es que algunos graffitis, sobre todo los que se producen en el anonimato y la clandestinidad, son observados como autoreferencias o “gritos”; una necesidad de arrojar una imagen que sustente la presencia de un sujeto en el mundo, más que palabras estructuradas de orden lógico. Este proceso mediante el cual los objetos llegan a carecer de significado son producto de una sociedad moderna enferma de significado; una sociedad que no carece de ellos, sino que está tan expuesta a una batería de significados superabundante, un superávit de significados (Araujo, 2002 [2000]:102-103), lo que terminará por restar significado a los significados mismos, las prácticas y a sus contenedores⁵³.

De la misma manera, aquellas imágenes que este escrito pretende explicar, y que buscan convertirse en símbolos reconocibles para las comunidades—incluyendo la comunidad misma de graffiteros—a través de un manejo depurado de la técnica, imágenes reconocibles para los espectadores y otros elementos, carecen

⁵² Por ejemplo, un ave que no necesariamente represente un ave, sino que sólo esté dotada o caracterizada por el uso de una técnica limpia y que no necesariamente se enfoque en el significado simbólico del ave misma o de las relaciones que esta ave pueda tener con los entornos específicos donde es colocada. En esta relación en la que se pondera la técnica el proceso y no el significado resulta más importante para la comprensión de una imagen de graffiti.

⁵³ Muestra de esto proviene de la realización de muros pintados con aerosol con fines propagandísticos comerciales desarrollados en un trabajo previo (Guerrero, 2015: 45-46).

de elementos conceptuales sólidos y de carácter comunicativo. Estas comparten la génesis primigenia de un graffiti que es más una vociferación que un mensaje estructurado, pero que ahora es avalado por una serie de instituciones que han logrado integrar este sistema en su propio modelo de comunicación. Así aun cuando son obras monumentales y visualmente muy atractivas, se convierten, al igual que los *tags*, en gritos adornados por el manejo pulcro de la técnica, pues para el graffitero lo importante sólo es el proceso de autoafirmación evidenciado en esa comprensión de los elementos materiales de la obra y no siempre la obra misma. Basta decir que cierta estratificación del graffiti posee la cualidad de emitir símbolos gráficos carentes de conceptos complicados⁵⁴, o incluso de borrar los conceptos significantes de su elaboración. Al respecto, Simondon (2013 [1966]: 12) menciona que “La imagen símbolo puede solicitar el auxilio de la materialidad de los objetos: un ‘recuerdo’” y ese recuerdo será la propia existencia del graffitero. Por otro lado, Bernhard Zimmermann (1987: 42-43), siguiendo a Jauss, comenta que es necesario “integrar un sistema de coordenadas socioculturales el concepto de innovación, que sirve de índice histórico-cultural e histórico-social en tanto que norma la práctica artística” y esto quiere decir que se deben tener en consideración los elementos significativos que se reproducen desde la práctica.

Ahora bien la construcción de las imágenes y su materialidad no son los únicos aspectos a tomar en consideración. Hans Robert Jauss (1987: 73) menciona que “el lado productivo y el receptivo de la experiencia estética entran en una relación dialéctica: la obra no es nada sin su efecto, su efecto supone la recepción, el juicio del público condiciona, a su vez, la producción de los autores”. De esta manera no es posible dissociarse de las condiciones en las que se producen las imágenes como tampoco es posible alejarse de lo que estas generan en aquellos que las observan.

Como ya se ha descrito, para las comunidades y los grupos sociales, los símbolos— y en especial los visuales—son construcciones que explican algún

⁵⁴ Una muestra de esto es el *tag*, forma de graffiti que ya ha sido mencionada y es entendida como la firma del graffitero que de manera metonímica representa únicamente al sujeto mismo que la produce y que no tiene ningún significado más que la autoafirmación del graffitero mismo (Ver Anexo 3, imagen 1).

fragmento de la realidad en dónde estos se colocan. Los símbolos visuales pueden ser entendidos como las imágenes que vemos por todas partes. A este respecto, las imágenes, menciona Diego Lizarazo (2004), pueden ser divididas en poéticas –aquellas que poseen significados y cargas estéticas--, las oníricas –que cuentan con una serie de valores individuales que pueden ser vinculados con el inconsciente—y las sagradas –aquellas que son entendidas a manera de símbolos para las comunidades a quienes éstos representan. Esta categorización sobre la imagen realizada por Lizarazo permite vincular a la imagen con el proceso descrito anteriormente: la simbolización, mismo que explicaría la forma en la que los contenidos y las significaciones de carácter social son integrados—como parte del proceso de individuación descrito más adelante—y sobre todo proyectados a través de las imágenes de graffiti por parte de los sujetos; aun cuando el proceso no es idéntico en todos los casos. Vale la pena mencionar que a la categorización hecha en *Hermenéutica de las imágenes* del autor mexicano, se le es posible añadir una que contemple imágenes asignificantes de carácter referencial. Éstas sólo son comprendidas a través del contexto y en relación con los actores que de él participan y que pueden no tener relaciones poéticas, oníricas, ni sagradas pues en repetidas ocasiones carecen de significado nítido y sólo existen porque es una necesidad inherente que ocurre en el sujeto que las crea. De esta manera, aun cuando existe el efecto estético, pareciera que el observador no es tomado en cuenta por los creadores de las imágenes de graffiti⁵⁵. Serían imágenes que aparecen de manera inintencionada y en un estadio más primitivo; en un estadio que no busca comunicar un concepto organizado, sino solo adquirir una materialidad a través del proceso mismo de creación; un momento previo a la del espacio público; un momento de un espacio de expresión que sólo encuentra cabida en lo emotivo; tal es el caso de los graffitis. Aun cuando estos contienen, en términos de Lizarazo, una gran carga poética—no necesariamente bella, pero siempre causante de experiencias estéticas de otro tipo— y onírica—debido a su carga inconsciente⁵⁶—sus condiciones de

⁵⁵ Esto se explica de manera más concreta en los análisis del capítulo 6.

⁵⁶ En el apartado 4.3.2 se pretende demostrar que es la práctica del graffiti la que lleva esa carga inconsciente y no la imagen en sí misma.

producción generan otro tipo de imágenes y, por ende, otro tipo de interpretaciones; razón por la que resulta necesario generar un nuevo modelo de interpretación tanto de la imagen como del proceso mismo que ésta lleva.

Retomando la idea central de este apartado y para evidenciar que la imagen sufre una serie de modificaciones producto de la significación que ésta obtiene, es necesario mencionar que para Cornelius Castoriadis (2013 [1975]: 465-468) la integración de los significados y representaciones psíquicas se da por medio de las instituciones sociales. A este proceso, el autor de origen turco, lo denominará *socialización de la psique* y deberá ser entendido como el proceso mediante el cual se integran en el sujeto los significados sociales. Análogamente al término de Castoriadis, Simondon (2009: 436) menciona que “la sociedad presenta frente al ser individual una red de estados y de roles a través de los cuales debe pasar la conducta individual”, pues “[e]l individuo es obligado a proyectar su porvenir a través de esa red social que ya está ahí.” Sin embargo, es el individuo quien terminará por acatar o rechazar las condiciones que le son colocadas desde su esfera social; espacio en donde se establecen las relaciones que determinan al sujeto y su creación plástica. Es decir que lo social “es sistema de relaciones. Sistema que implica una relación y la alimenta. El individuo solo entra en relación con lo social a través de lo social; el grupo de interioridad mediatiza la relación entre lo individuado y lo social” (Simondon, 2009: 439). Este proceso de integración social es lo que determina la construcción simbólica de las imágenes de graffiti en dos dimensiones diferentes: la del hacer la imagen y la del observar e interpretarla.

Por parte del productor de las imágenes, en este proceso de construcción simbólica, se juegan las capacidades técnicas y la comprensión del contexto económico, político y social en el que el último estadio será la expresión, o el momento en el que se concreta la imagen y se asienta sobre un soporte—proceso que es descrito en el capítulo anterior de este trabajo. En la expresión visual el uso de metáforas es recurrente cuando las imágenes que son creadas buscan generar un proceso de comunicación. La expresión gráfica que proviene de esta variante de mensajes estéticos con fines comunicativos ejemplifican valores, ideas e incluso “sensaciones” o conceptos de quién lo emite (Goodman, 1976: 81-95). Sin embargo,

los mensajes estéticos se presentan de manera ambigua y autorreflexiva a través de su propia forma (Eco, 2011 [1968]: 138), por lo que constantemente obviarán las condiciones en las que estos puedan ser entendidos o interpretados.

Por otro lado, la carga social de los significados que las imágenes proyectan se mantiene en el contexto mismo donde la imagen es colocada. Es decir que, como menciona Simondon (2009: 439-440), el “carácter del ser individual que pertenece ya a lo social” produce que las imágenes adquieran una dimensión social desde el momento en que cobran independencia de su creador. De ahí que resulte necesario separar las condiciones de producción, las condiciones de recepción y la autonomía misma de las imágenes.

Si bien es cierto que los procesos de construcción de los significados se da en la integración de los aspectos culturales y respecto a la construcción del sujeto, también es cierto que este último juega un papel fundamental activo más no pasivo en dicho proceso, pues a final de cuentas, como ya se ha mencionado, serán los sujetos los que terminen por integrar tales significados y de la misma manera dotaran—si es que esa es su intención—de significados a los objetos que aparecen frente a sus ojos. Esto coloca tanto al sujeto creador como al sujeto que observa las imágenes en una posición activa en la construcción simbólica, pues cada uno posee la capacidad de entender el mundo sensible que le rodea de forma independiente aun cuando se mantenga dentro de un sistema cultural y no lo hagan de la misma manera.

Este proceso ocurre de forma dual y debe ser comprendido como relaciones aisladas una de la otra. De acuerdo con Dilthey (1997 [1954]: 85-86), el artista integra el medio en el que se desarrolla, para luego proyectarlo de forma simbólica —a esto, el mismo Dilthey lo denominará *articulación de la obra* y ésta se incluirá siempre en el proceso de **individuación**⁵⁷, mismo que es comprendido como la integración de los procesos históricos, políticos, sociales, económicos, etcétera que cada sujeto conlleva en su propio proceso. Vale la pena mencionar que el término

⁵⁷ Lev Vigotzky tomará este proceso de forma análoga y lo denominará como internalización. Para el autor ruso, cualquier función que aparece en el desarrollo cultural del niño ocurre entre lo social y lo psicológico y se convierte en una reconstrucción interna de algo que proviene del exterior del sujeto (Rosas y Sebastián, 2008: 38-44).

individuación, además de esta integración de los aspectos sociales externos, también puede ser comprendido como el proceso mediante el cual un individuo toma consciencia de sí mismo y de su existencia dentro de esa estructura social (Simondon, 2009: 23-44).

Al respecto, Juan Acha (2015 [1997]: 28) menciona que “el individuo tiene la capacidad de individuar los componentes antropológicos y sus relaciones con los grupos a los cuales pertenece [...] o ha decidido pertenecer”. Por otro lado, también es cierto que no podemos generar suposiciones respecto a los paradigmas que los propios artistas tienen auestas, pues el proceso de individuación que cada uno lleva puede contrastar entre sí, aun cuando los sujetos se desarrollen en el seno del mismo contexto cultural. Esta integración invariablemente será evidenciada por la obra misma, lo quiera o no el productor de la misma.

En contraste con lo anterior, de acuerdo con Jean Piaget (1961) el símbolo—entendido como una organización del lenguaje—se estructura a partir de un proceso que va desde la construcción individual hasta la integración de los mismos al momento que pueden ser socializados. Es decir que los símbolos empleados en el lenguaje siguen un camino distinto al de las imágenes de graffiti descrito en este trabajo, pues pretenden generar interacciones organizadas y comprensibles entre los sujetos. Aun en esta diferencia, vale la pena mencionar que, si bien la tesis de Piaget se centra en la integración del lenguaje oral en los infantes, la construcción que existe en la mente de los productores de las imágenes de graffiti no es tan diferente. En ambos casos, la posibilidad de la construcción simbólica deriva de la socialización de una idea, misma que juega el rol central tanto en el proceso comunicativo como en un proceso de carácter expresivo⁵⁸. En este último la idea, incluso carente de significado, se materializa de forma organizada a través de su propia materialización. Es decir que esta cobra la forma específica que adquiere y esa idea se independiza de lo que el autor pretendía arrojar en un principio y adquiere dotes comunicativas que él no buscaba colocar al objeto. En este sentido, la comunicación—si es que esta existiera en el caso de las imágenes de graffiti—

⁵⁸ Este último es el foco de atención al que se ha pretendido dar un peso específico en las páginas desarrolladas en este apartado y ayudará a sustentar parte del modelo descrito en el capítulo cinco.

que se produce en ambas condiciones es diferente: en el lenguaje oral del niño la comunicación tiene una función utilitaria; mientras, en el caso de las imágenes de graffiti, la función será completamente expresiva y esto quiere decir que, como ya se ha mencionado, no necesariamente se estará al pendiente de la “comprensión del mensaje”⁵⁹ por parte del observador del mismo.

Finalmente, no es posible dejar de lado que toda actividad que materializa elementos en la realidad posee cargas inconscientes susceptibles de ser interpretadas. Piaget (1961: 268) siguiendo a C.G. Jung, señala la existencia de esos elementos inconscientes en la construcción mental de los símbolos en los niños y que estos nunca son realmente adaptados a la realidad. Esto quiere decir que siempre existe un intersticio que nunca se llena entre la realidad misma y la construcción de los significados. Hipotéticamente de ahí partiría: a) la necesidad del sujeto de interpretar todo los elementos que emite la cultura y b) la imposibilidad de generar elementos completamente signados dentro de una imagen no comunicativa. Sin embargo, el desarrollo de esa idea será tesis de otro trabajo. Pero, desde la visión aquí descrita, en este espacio de inconsciencia y de vacío entre realidad y significación es que se generan las imágenes, pues éstas no necesitarán ser filtradas por el lenguaje oral ni escrito, aun cuando en ellas opere la construcción social de los significados. Así, parte fundamental de este trabajo es determinar la manera en la que ocurre este proceso mental en los productores de graffiti que se encuentra, en muchas ocasiones, alejado de la consciencia, por lo menos a nivel del objeto mismo.

2.6. El símbolo en el graffiti y otras manifestaciones contemporáneas

Los símbolos y lo simbólico de esta red significativa se juega en lo contemporáneo. Manifestaciones como el graffiti evidencian cómo los procesos de significación se configuran desde la realización de imágenes y adquieren un rasgo significativo en cuanto adquieren materialidad. Es de considerar que los objetos que se producen

⁵⁹ Entrecorillado debido a que esa función del mensaje solo ocurre en el proceso de comunicación efectiva que tienen imágenes comerciales, propagandísticas o publicitarias (Guerrero, 2015).

en la realidad contemporánea cumplen con una función simbólica, ya sea de carácter religioso o mágico, o por un proceso de significación de una práctica o de una idea. Las ideas, según Paul Ricoeur (2011 [1976]: 61), aparecen en mayor número respecto a las palabras con las que contamos para explicarlas. Esto mismo ocurre con la creación de las imágenes: tenemos una mayor posibilidad de explicar nuestra visión del mundo a través de las imágenes que de las palabras que permiten comunicar estas ideas. Las imágenes vinculan a los sujetos de manera especial con el cosmos porque en ellas no necesitamos que las cosas tengan sentido. Sin embargo, a decir de Simondon (2013 [1966]: 63) el “objeto-símbolo suscita, en miniatura, los mismos deseos y los mismos temores que lo simbolizado”. Esto quiere decir que la imagen, aun que carezca de vinculación con un sistema de significaciones, guardará relación con la parte simbólica que contienen. Relación que, por cierto, debe mantenerse conectada con el momento del hacer y no necesariamente vinculada con el momento en el que éstas se interpretan. Esto genera una red de articulaciones necesarias para comprender estos procesos.

Por otro lado, la práctica de realización de imágenes es un proceso simbólico que vincula al sujeto creativo: a) con los otros miembros de una comunidad y b) con un proceso de autocomprensión del mundo. Las imágenes que se generan con la intención de vincular a este sujeto con los otros son de carácter comunicativo. Sin embargo, las imágenes no siempre logran producir tal vinculación y de ahí que esta sea otra articulación necesaria para comprender este proceso. Aun así, las imágenes empleadas para expresar mensajes comprensibles para los otros producen un efecto de conexión mayor entre los dos universos contextuales distintos. Por ejemplo, al diseñar un envase de una bebida de fresa, ésta se decora con las frutas y se le colocan colores rojos que permitan explicar que esa bebida es de esa fruta. De esta manera, se hace una metáfora de la fresa a través del uso del color rojo. En este proceso, la comunicación del mensaje –aún con el uso de metáforas—es claro y pretende un fin: el consumo de ese producto de fresa. Otro ejemplo puede ser un retrato de un alto jerarca de la iglesia católica del siglo XVI. Diego Velázquez pintó al Arzobispo Fernando de Valdés y la realización de esa pintura fue un encargo que el jerarca le hizo al pintor español en 1645 y que opera

con la idea de perpetuar la imagen del arzobispo de Granada durante esa época. Con estos dos ejemplos es posible demostrar que una obra, una pintura o cualquier otro elemento gráfico, puede cumplir con un carácter comunicativo de orden específico.

Por otro lado, una imagen hecha por un niño de cuatro años, generada a través de rayones sin sentido puede ser una manifestación no comunicativa, sino netamente expresiva. Al preguntarle al niño que representa aquello, él explica que el rayón “no es nada”⁶⁰. Esa carga nihilista en la práctica del niño puede ejemplificar esta vinculación entre lo simbólico y la comprensión del mundo. Es de tomar en cuenta que en efecto, muchas veces cuando los niños hacen rayones, estos no buscan ejemplificar nada. Cuando pintan figuras humanas o animales, ellos mismo definen que es lo que buscan explicar con ello, pero cuando la creación es un rayón que ocurre por experimentación del material, surge un proceso contingente que no es fácil de explicar, pues en una limitada comprensión del mundo se necesita que aquello sea filtrado por el lenguaje oral o escrito para comprender que es lo que ese rayón ejemplifica. En la imaginación que opera en este sentido “inicia una actividad efectiva de realización, ya que el sujeto que proyecta la imagen es el propietario de los instrumentos de producción y el poseedor de la materia laborable necesaria” (Simondon, 2013 [1966]: 66). Esto mismo es lo que ocurre con el graffiti. Cuando preguntamos *¿qué significa aquello?* a un graffitero, muchas veces —o casi siempre—este nos dirá que no significa nada. Esta respuesta no es convincente, pues estamos acostumbrados a que cualquier “cosa” tiene un significado. Los antropólogos interpretaran procesos culturales; los sociólogos interpretaran procesos económicos, políticos y sociales; los psicólogos interpretaran procesos mentales; los filósofos y estudiosos del arte interpretaran procesos estéticos, pues la “nada” no puede existir en el proceso de significación. Sin embargo, esa nada puede existir en el proceso simbólico. La nada puede explicar el todo, porque muchas veces lo que se refleja es simplemente el proceso de simbolización, mismo

⁶⁰ Ejemplo tomado de una experiencia en la que M (un niño de las características mencionadas en el texto), realiza en un dibujo hecho en marzo de 2018, en un entorno no controlado, sino totalmente espontáneo, pero que sirve de referencia para ejemplificar parte del proceso de construcción simbólica de las imágenes contemporáneas.

que el graffitero puede no tener claro de manera consciente. Entonces esa nada puede existir, en tanto que no existen palabras para describir aquello que ocurre en la cabeza de quien genera las imágenes de graffiti. Se señala pues que, sin embargo, cada proceso cultural permitirá colocar una serie de significaciones a obras que no pretenden ser entendidas y que ni siquiera buscan comunicar una idea, pues los graffitis, en muchas ocasiones, sólo son exabruptos, “gritos”, mensajes asignificantes cargados de nada en un mundo lleno de significados.

A partir de la construcción de las imágenes del graffiti es que se puede cuestionar si existen elementos asignificantes, es decir, elementos que carecen de significación. Esta ausencia de significación no quiere decir que el elemento no tenga una carga en aquel que la produce, sino que coloca al observador en una incapacidad para poder entender lo que ocurre debido a las condiciones materiales autónomas de la imagen misma. Sin embargo, el observador colocará sus propios preceptos derivados de su propia contextualidad. Esta es la razón por la cual tanto creativo como observador se separan y observan desde sus propios contextos las imágenes que son arrojadas sobre su realidad. De la misma manera, es por esta necesidad que en este trabajo se arroja un modelo que tome en cuenta las articulaciones que existen entre tales procesos—modelo descrito en el capítulo cinco y operado en objetos reales en el capítulo seis de este trabajo.

CAP. 3. LA INTERPRETACIÓN CONTEMPORÁNEA. CONSIDERACIONES HERMENÉUTICAS CON MIRAS A LA INTERPRETACIÓN DE LAS IMÁGENES DEL GRAFFITI

La hermenéutica, si bien puede ser definida como una ciencia-arte, es también una parte integral de las teorías del lenguaje. La epistemología que rodea esta metodología ha sido revisada por un gran número de autores. Desde Aristóteles en los primeros siglos de la civilización occidental antigua, hasta los últimos estudios de la percepción realizados en los primeros años del siglo XXI, la interpretación de los textos, las imágenes y demás elementos culturales han sido motivados por la misma interrogante: ¿cómo se realiza este proceso de interpretación del mundo que rodea al sujeto? En un primer momento de la historia humana, el pensamiento mágico y la religión fue el motor que promovió esta curiosidad. En la actualidad, la ciencia moderna es el canon que permite el acercamiento del hombre con su entorno. Sin embargo, la hermenéutica moderna surge en oposición a esta explicación del mundo a través de la explicación de los símbolos (Soni, 2011: 34-36). En ambos casos se pretende “dar sentido” a lo que ocurre dentro y fuera del sujeto y será la hermenéutica la que se encargue de abordar “el problema del sentido desde una perspectiva que [...] descentra la cardinalidad de la estructura” (Lizarazo, 2004: 22). Mencionemos que la búsqueda del sentido que albergan las imágenes es lo que atañe a este trabajo, razón por la que resulta necesario recurrir a la hermenéutica y “comprender la comprensión y descubrir los obstáculos estructurales que la tensan” (Lizarazo, 2004: 25).

En el caso de las imágenes de graffiti, la interpretación se encuentra organizada en una triada asentada en un proceso en el que la creación y la observación bifurcan la “comunicación”—si es que ésta existe. Recordemos que “las imágenes rebasan el nivel literal y plantean un problema de sentido que exige una interpretación” (Lizarazo, 2004:23). Estas condiciones obligan a pensar de distinta manera como es que la interpretación de las imágenes funciona en lo contemporáneo. El siguiente esquema explica parte de este proceso. Se observa la comunicación a manera de lago inacabado en el caso de las imágenes de graffiti y como la interpretación ocurre como una perpendicular a este proceso en el que la imagen misma sirve de puente entre ambos contextos.

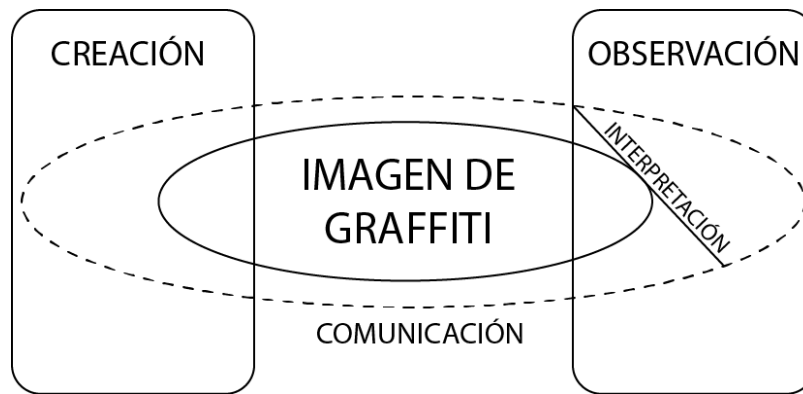


Fig. 5. Comunicación inacabada e interpretación en las imágenes de graffiti.
Desarrollo propio. 2021

Por otro lado, vale la pena resaltar que, retomando el tema central de este apartado, durante la Edad Media la religión católica romana y cristiana dirigió, con todo el poder coercitivo que tuvo a su servicio, la interpretación del mundo, sus fenómenos, la forma en la que las sociedades se organizaban y desde ese momento la “comprensión” de los textos sagrados cobró una enorme relevancia para el desarrollo de la ciencia y la teología de esa época. Es en ese contexto que la hermenéutica aparece como una herramienta empleada para la interpretación de los objetos, fenómenos y relaciones que vinculaban a los sujetos con su fe y con sus deidades. De la misma manera la condición de la imagen contemporánea, obliga a pensar este tipo de fenómenos dentro de un proceso inacabado y, con esto, generar un modelo de interpretación diferente, pero que mantenga la relación con estos preceptos, pues las imágenes mantienen un cierto sentido ritual en su elaboración—de la misma manera que ocurría con las escrituras sagradas del medievo. Sin embargo, las condiciones contemporáneas obligan a incluir en este proceso interpretativo las condiciones propias que sigue la creación de las imágenes, pues este proceso se genera de manera distinta a la interpretación propiamente dicha.

Varios siglos más tarde, la hermenéutica dio un vuelco y se convirtió en una herramienta que se enfocaría no sólo a los procesos de interpretación de las escrituras mitológicas de la biblia y los mensajes ocultos que en ella “enviaba” el dios de las comunidades paleocristianas a los sujetos. Por el contrario, su

acercamiento a la filosofía y a la comunicación ha convertido a esta ciencia-arte en una de las herramientas más utilizadas para “descifrar” lo que “el otro” busca compartir. Esta es la razón de que la hermenéutica parta de la relación que guardan los textos con su discurso y cómo éstos serán interpretados. (Gadamer, 1994 [1978], 300).

Por otro lado, en el caso específico de las imágenes, sobre todo en las de graffiti, la interpretación juega un papel sumamente importante para la comprensión de los objetos que produce este fenómeno y de ahí la necesidad de realizar un pequeño recorrido por las nociones hermenéuticas que rodean a la interpretación misma y con esto evidenciar que lo que ocurre con la imagen es una peculiaridad que no ocurre con los textos ni con otras formas del lenguaje. Cabe mencionar, que las imágenes que se trasladan de los muros hacia las miradas de los espectadores son interpretadas por sujetos que no están del todo familiarizados con el proceso que ahí se presenta. Aun cuando se suscriben al mismo contexto sociocultural, la observación de las imágenes no está organizada de la misma manera en: a) la comprensión de los símbolos, b) la comprensión de aspectos técnicos, c) la vinculación con las prácticas y d) los significados que en ellas se proyectan. Sin embargo, esta abrupta irrupción de los graffitis en los contextos, invariablemente resignificará cómo se observan las urbes, las comunidades, los sujetos y los muros. Diego Lizarazo (2004:56-78) menciona que si comprendemos la imagen como texto⁶¹, podemos definirla como una entidad susceptible a ser interpretada, similar a lo que ocurre con las formas simbólicas en Thompson y Cassirier. Por esta razón resulta necesario identificar los parámetros mediante los que se realiza tal interpretación, sin dejar de observar que al momento de que ésta se realiza, se juegan elementos interculturales e intersubjetivos entre quienes realizan y reciben las imágenes. Sin embargo, en un momento posterior—como se observará en el apartado 4.1 de este trabajo--, resulta necesario descolocar a la imagen misma de su condición textual para observar un proceso que resulta aún más rico al integrar

⁶¹ Resulta necesario recalcar que la imagen y el texto nunca podrán colocarse al mismo nivel de interpretación, pues las características icónicas y el carácter polisémico de las imágenes las alejan del proceso de interpretación que siguen las palabras y los signos del lenguaje oral y escrito.

las condiciones de creación que en ellas opera; condición que nutre los significados que la interpretación pueda colocar a las imágenes.

3.1. Consideraciones hermenéuticas

La comprensión del término “símbolo” es probablemente el tema central de la hermenéutica más clásica. Producto de la exégesis bíblica y de la necesidad por comprender el mensaje de Dios y las escrituras sagradas, mismos que se han vinculado a todo aquello que es del mundo espiritual. De ahí que en el capítulo anterior se tuviera que definir la propia categoría de símbolo y las connotaciones que este pueda tener en su sentido gráfico, así como los distintos niveles en los que éste opera. En este sentido, en este apartado se explica que la hermenéutica, como ciencia o arte de la elucidación, trata de comprender “lo que no está escrito” o “lo que no está dicho”. Las herramientas hermenéuticas interpretan los espacios vacíos que existen en los fenómenos significativos. Desde mediados del Siglo XIX, existía la necesidad en Schleiermacher por organizar los fenómenos desde dos dimensiones: “comprender en el lenguaje y comprender en aquél que habla” (Flamarique, 1999: 24). En relación con estos fenómenos, es que esta ciencia-arte se ha adaptado a las nociones gráficas para ofrecer diversas metodologías que observan, interpretan y buscan comprender cualquier elemento susceptible a ser interpretado dentro de las imágenes. Cabe mencionar que la propuesta que este trabajo contiene no busca contradecir las herramientas desarrolladas por Erwin Panofsky, Aby Warburg o Diego Lizarazo. Simplemente ofrece una posibilidad diferente de acercamiento a la interpretación de las imágenes de graffiti, a la vez que da voz tanto al productor de dichas imágenes, a éstas como entes autónomos y al receptor de las mismas.

En este sentido, se recalca que este pequeño apartado es un breve recorrido teórico y epistemológico de los estudios de la interpretación; dicho de otra forma, de la hermenéutica. En su libro *Hermenéutica de las Imágenes*, Diego Lizarazo (2004) ya realiza un vastísimo recorrido por las diferentes escuelas hermenéuticas y de su proceso histórico. Ofrece una metodología que observa las imágenes del cine como elementos significativos y realiza procesos de interpretación de sus códigos.

Sin embargo, debido a las peculiaridades del graffiti, la interpretación de sus imágenes se debe realizar de otra manera. Se plantea así, que a partir de tres contextos diferenciados⁶² y sus peculiaridades se puedan explicar las relaciones de orden significativo existentes en el proceso de creación-interpretación. Por esta razón, aun cuando existen otros modelos interpretativos previos⁶³, este trabajo arroja un modelo en el que se analizan elementos de orden constructivo y experiencial que determinan articulaciones del proceso que siguen las imágenes. Este apartado hará constante alusión a la postura crítica de la hermenéutica, pues esta visión es la que más se asemeja al planteamiento metodológico de este escrito. Sin embargo, vale la pena mencionar que más adelante se rompe con esta postura para realizar un planteamiento que busca reivindicar los saberes propios de los productores en sus espacios a partir de sus particulares procesos de significación tanto de las imágenes como de la práctica misma.

Como punto de partida se debe contemplar que la hermenéutica guarda una estrecha relación entre la filosofía práctica (Gadamer, 1994 [1978], 294) y la comunicación. En palabras de Hans Georg Gadamer (2001[1994]), 85): “La hermenéutica se refiere [...] a todo el ámbito de comunicación intrahumana” pues el proceso de interpretación del lenguaje es lo que nos ayuda a cerrar el círculo que se abre en el momento de emisión de un mensaje. En este sentido, la hermenéutica parte de la relación que guardan los textos con su discurso y cómo estos son interpretados (Gadamer, 1994 [1978], 300).

Para el mismo Gadamer (1994 [1978], 293) la hermenéutica es algo más que un método de las ciencias o el distintivo de un determinado grupo de ellas. Designa sobre todo una capacidad natural del ser humano: la de comprender. Es así que la tarea de la hermenéutica es “elucidar el milagro de la comprensión [...] una participación en el significado común” (Gadamer, 1994 [1959], 64). La hermenéutica, por su carácter filosófico, hacer ver que el sujeto cognoscente está

⁶² Mismos que son descritos en los capítulos 4 y 5.

⁶³ Como los expuestos por Paul Ricoeur (2011 [1976]: 83-100) en “*Teoría de la interpretación*”, Diego Lizarazo (2004: 221-250) en “*Hermenéutica de las imágenes*”, o Michel Foucault (2016 [1966]: 21-32) en *Las Palabras y las cosas*”.

indisolublemente unido en tanto que los textos se le muestran como elementos dotados de sentido. (Gadamer, 1994 [1969], 372). De esta manera, una imagen de cualquier tipo se convierte en un elemento significativo que debe ser comprendido. En este proceso, debido a las condiciones polisémicas mismas de la imagen, las condiciones de interpretación se abren de sobre manera. Esta condición es la que puede ser “llenada” al tomar en cuenta las condiciones de creación de la imagen como parte integral del proceso mismo de interpretación.

Por otro lado, la hermenéutica como ciencia-arte de la interpretación siempre se ha enfrentado a problemas planteados por la naturaleza de los fenómenos que busca elucidar. Gadamer (1994 [1969], 364-366) hace referencia a cómo, desde sus primeras aplicaciones, en la religión y el derecho, la hermenéutica se enfrentaba a los problemas de interpretación de los textos que contenían las leyes morales y jurídicas propias de las ramas antes mencionadas. Es así que la hermenéutica busca elucidar, en un primer momento, el sentido de los textos jurídicos y sagrados. Posteriormente, el mismo proceso se empleó para comprender los mensajes comunicativos y de ahí es que la hermenéutica se traslada a la interpretación de las imágenes. Enfatizamos que es el sentido lo que interesa en mayor medida a la hermenéutica. Este es entendido como el significado que designa al contenido que se articula con el acontecimiento de un discurso (Ricoeur, 2011 [1976]: 25-26). Es decir que el sentido es aquello que se dice implícitamente en lo que no es dicho de manera clara; son los significados⁶⁴ que se observan de manera desdibujada en cualquier imagen.

Por otro lado, Gadamer (1994 [1978]: 303-304) anota que tanto Schleiermacher como Dilthey harán aportaciones importantes al campo de la hermenéutica, pues ambos introducirán un componente de carácter psicológico vinculado a los procesos históricos en la interpretación. Es necesario tener en cuenta que ambos autores desarrollaron sus postulados antes de los aportes de la teoría psicoanalítica. En este sentido, los aportes a la interpretación de los símbolos—sobre todo los de carácter onírico—ofrecen la posibilidad de leer una

⁶⁴ Recordemos que en el capítulo 2 revisamos los conceptos de significado y símbolo para entender esta relación con el sentido.

especie de metalenguaje que “no es dicho” y que solo aparece en el inconsciente. De ahí que, sin tener que ser psicoanalista, la interpretación de una imagen tendría que ser llevada a cabo comprendiendo las condiciones de producción de la misma, de los sujetos que las realizan y de la forma en que cada uno de ellos *experimenta*⁶⁵ su producción.

Por otro lado, las condiciones de las imágenes de graffiti—y en general de cualquier imagen—obligan a pensar que las interacciones entre sus productores y sus observadores entran en un estrecho vínculo a partir de la imagen, misma que termina convirtiéndose en un puente entre el proceso de creación y el proceso de interpretación. En palabras de Gadamer (1994 [1978]:299-300): “la hermenéutica parte de la retórica en el momento que el conocimiento se hace público, pues los lectores ya no están dirigidos por los elocuentes discursos de quienes interpretan las escrituras” sino que a partir de ese momento, el sujeto es un sujeto activo que puede interpretar por sí mismo estas escrituras. Esto pone de manifiesto que la retórica juega un papel importantísimo en el proceso de interpretación. Sin embargo, su carácter utilitario para la generación de discursos coloca una nueva variable y la disyuntiva de si conviene o no emplearla como herramienta teórica para explicar el fenómeno que a este trabajo compete. En este sentido, aun cuando no será desarrollado este término, es necesario observar que la retórica aparece como otro de los elementos que afectan de manera tangencial la construcción de las imágenes, sobre todo cuando estas pretenden emitir un discurso organizado plasmado en mensajes que los receptores puedan decodificar de forma concisa. De esta manera, la intencionalidad del mensaje, necesita ser revisada para comprender el proceso mismo de interpretación de las imágenes⁶⁶. En este sentido, Gadamer (2001 [1994], 105) menciona que:

“El arte —y especialmente por lo que se refiere al estilo de una época—se muestra en las diferentes manifestaciones artísticas de forma claramente unitaria”, [y continúa diciendo]: “Hay que ser consciente de que la

⁶⁵ Es necesario señalar que en el apartado 4.3. de este trabajo se expone la experienciación como parte integral del proceso de creación de las imágenes.

⁶⁶ Esta condición, en las imágenes de graffiti y sus particularidades, es revisada con mayor profundidad en el apartado 4.4. de este trabajo.

experiencia demuestra que el arte siempre juega con la vaga memoria estilística de las épocas pasadas y que uno estropea el juego si entremezcla derivaciones precisas. Lo que de la transformación del gusto y las modas pueda resultar [...] se puede adivinar en la nueva interpretación del barroco e incluso del modernismo, que posibilitaron verdaderos redescubrimientos.”

Esta condición del arte, o bien de las imágenes, es lo que ofrece la oportunidad de pensar el proceso de interpretación de forma tripartita entre la producción, la interpretación y el objeto mismo y por otra parte hacer énfasis en las condiciones atravesadas por las nociones estéticas, derivadas de procesos culturales particulares de una u otra sociedad en un tiempo determinado en las que las mismas imágenes son interpretadas. Así, los tiempos y las modas son cambiantes y eso provoca que la interpretación se realice de manera sesgada de acuerdo a las condiciones en las que ésta se presenta. Razón por la cual la particularidad del gusto será abordada en el apartado 4.5 de este trabajo.

Vale la pena mencionar que, siguiendo a Gadamer, César González (2007: 81) menciona que la actividad interpretativa de la comprensión es la condición para la emergencia de cualquier verdad, que es anterior e independiente de cualquier método que se adopte. Sin embargo, la interrogante que surge es: ¿cómo se puede aproximar a esta verdad si no se toma en cuenta el proceso de creación de la imagen misma? Es así que en reiteradas ocasiones a lo largo de este trabajo se hace referencia a las condiciones de creación que siguen las imágenes de graffiti. De la misma manera, además de los postulados de Gadamer, este trabajo ofrece la opción de añadir el tomar en cuenta tanto los contextos como los procesos de construcción simbólica del productor de las imágenes y del receptor de las mismas. Contextualizar la producción de las imágenes de forma separada al proceso de recepción de las mismas ofrece la oportunidad de observar aspectos aislados de uno y otro proceso como la utilización de uno u otro símbolo o la colocación de uno u otro significado. Esto de alguna manera descontextualiza al productor del espacio histórico-geográfico y cultural en el que produce su obra. Si bien es cierto que, de acuerdo con Dilthey (1997 [1954]: 85-86), el artista integra el medio en el que se

desarrolla, para luego proyectarlo de forma simbólica –como ya se ha mencionado, Dilthey lo denominará *articulación de la obra*—también es cierto que no es concebible generar suposiciones por excelente observador que el intérprete pueda ser de la realidad histórica o respecto de los paradigmas que los propios artistas llevan auestas. Por esta razón el proceso más arcaico de interpretación es el más efectivo: el habla. Pero no solo el habla mecánica o vinculada a los sueños, sino un proceso aún más sencillo que resulta de la plática amena y convencional entre dos o más sujetos—proceso que es descrito en la etnografía de los grupos de graffiteros desarrollada en el apartado 5.2 de este trabajo. Algunos sociólogos, como Norbert Elias (2016 [1994]: 230), llaman a esto generar comunidad.

3.2. Semiótica visual y hermenéutica: una relación para explicar las imágenes de graffiti

I saw the sign, and open up my eyes, I saw the sign

Life is demanding, without understanding...

Canción: I saw the sign, Ace of Base, 1992.

Abrir este apartado con la canción *Dance* del grupo sueco Ace of Base obedece a que el signo—y sobre todo el signo gráfico—produce que el entendimiento sea imposible de ser descrito mediante una explicación nítida de los significados de carácter simbólico que contiene. Si no “se abren los ojos” y se piensa desde donde se perciben las imágenes y lo demandante que es realizar una interpretación, esta quedará inentendible, pues el símbolo es, como ha sido revisado en el capítulo 2, un elemento complejo que solo es entendible para aquel que lo produce.

Por otro lado, ya se ha revisado que la construcción simbólica se genera en relación con los procesos de significación⁶⁷. De la misma manera, la hermenéutica pretende comprender esos procesos a través de relacionarlos con los procesos lingüísticos e históricos que son arrojados y entendidos por los sujetos. Ambas se

⁶⁷ Vale la pena mencionar que más adelante se retoma de nuevo este planteamiento para explicar el proceso creativo en relación con la construcción simbólica misma.

relacionan y complementan a través de la comprensión de tales procesos de significación. En este sentido, la semiótica observará la construcción de tales significaciones y la hermenéutica comprenderá lo que estos pretenden comunicar.

En este apartado nos centraremos en lo que ocurre con la construcción simbólica de los objetos visuales. Al respecto, Roland Barthes (1986 B: 49-50) menciona que las imágenes contienen tres sentidos: a) un nivel de comunicación de orden informativo, b) un nivel de significación de orden simbólico, subdividido en cuatro categorías: referencial, diegético, einsteniano e histórico y c) un nivel de *significancia* en el que las condiciones de comprensión de los significados no son del todo claras. Este nivel fácilmente es relacionado con el nivel de observación y de interpretación. A este respecto, el autor señala que en el nivel de la significación, los símbolos son más o menos perceptibles pues son intencionales y provienen de léxicos generales. Por otro lado, el nivel de la significancia es *obtusos*, se mantiene fuera de la cultura y no representa una comunicación con el espectador (Barthes, 1986: 50, 55-65).

Cuando Roland Barthes (1986) escribió sobre *El mensaje fotográfico*, explicaba que las relaciones de la fotografía y sus significados ocurren a través de la semiótica estructural⁶⁸. Sin embargo, las condiciones de creación de finales del siglo XX e inicios del siglo XXI distan mucho de los procesos que aparecieron en los años que el autor francés analizaba el mensaje de las fotografías.

Las condiciones sociales, políticas, económicas y culturales del capitalismo tardío analizadas en el capítulo 1 de este trabajo, han provocado que los medios se relacionen más ferozmente con la producción y el consumo de las sociedades de masas. Estos cambios producen sujetos que realizan objetos aún más complejos en la realización a nivel técnico, pero más simples en cuanto al proceso de significación se refiere, o por lo menos al que le es posible explicar. En este sentido, la inmediatez que la creación ha adquirido, también derivada de los procesos antes mencionados ha provocado que las nuevas manifestaciones se alejen de la “analogía” de la realidad que representaban las imágenes (Barthes, 1986: 15) para

⁶⁸ Aunque en *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, el mismo autor observa la necesidad de separar las condiciones del ‘Operator’, el ‘Spectrum’ y el ‘Spectator’ (Barthes, 1980: 38-40), de manera muy similar a lo que se plantea en este trabajo.

convertirse en procesos más elaborados, que puede nominarse como construcción simbólica, que el autor de las imágenes no alcanza a observar y en los que se incluyen nuevos factores, particularmente las construcciones de carácter simbólico de creativos y receptores.

Pareciera entonces que la imagen aunque mantiene su materialidad ya no solo es analogía sino representación simbólica de la realidad que rebasa todo sentido significativo, una ampliación de significados del universo en signos abreviados, en palabras de Ricoeur (2011 [1976]: 53). Es decir que las imágenes, aun cuando mantienen la posibilidad de ser signadas e interpretadas por el observador gracias a su materia pictórica, no están vinculadas del todo a la realidad externa de carácter material. Por el contrario, se reducen a las realidades internas de carácter simbólico de los sujetos que hacen y observan las imágenes. Esto quiere decir que la realidad de las imágenes se deconstruye inicialmente en dos, para después ponerse en relación con las del otro sujeto y así terminar de dotarse de significado. El siguiente esquema define lo que ocurre con el sujeto cuando la imagen aparece. Esta adquiere una realidad material palpable—representada por una línea sólida—que el sujeto puede observar y una realidad simbólica—representada por una línea discontinua—que sólo opera en su red de significados. La realidad del sujeto queda intervenida por la imagen, sin que la imagen modifique más que su propia realidad y no la del sujeto; de ahí que esta solo aparezca dentro del recuadro que representa la realidad del sujeto.

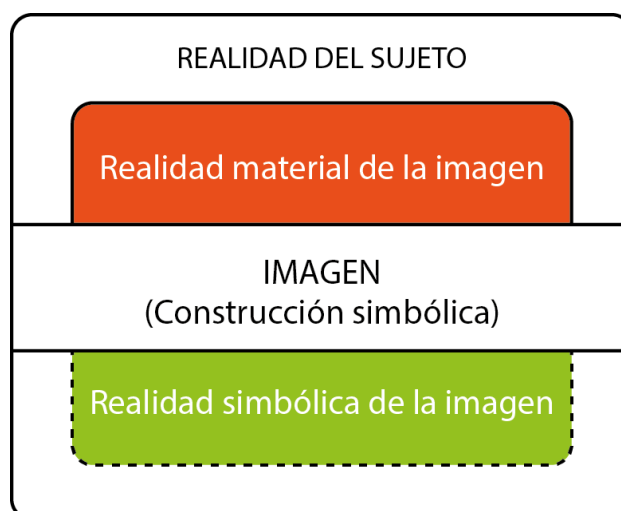


Fig. 6. Realidad de la Imagen. Desarrollo propio. 2021

En este segundo esquema se hace evidente que este proceso es dialéctico y de carácter intercontextual. Se evidencia que la imagen conecta a nivel material, pero no logra conectar a nivel simbólico debido a que los significados no necesariamente se articulan al mismo nivel. Esto se evidencia de manera más clara en los capítulos 5 y 6.

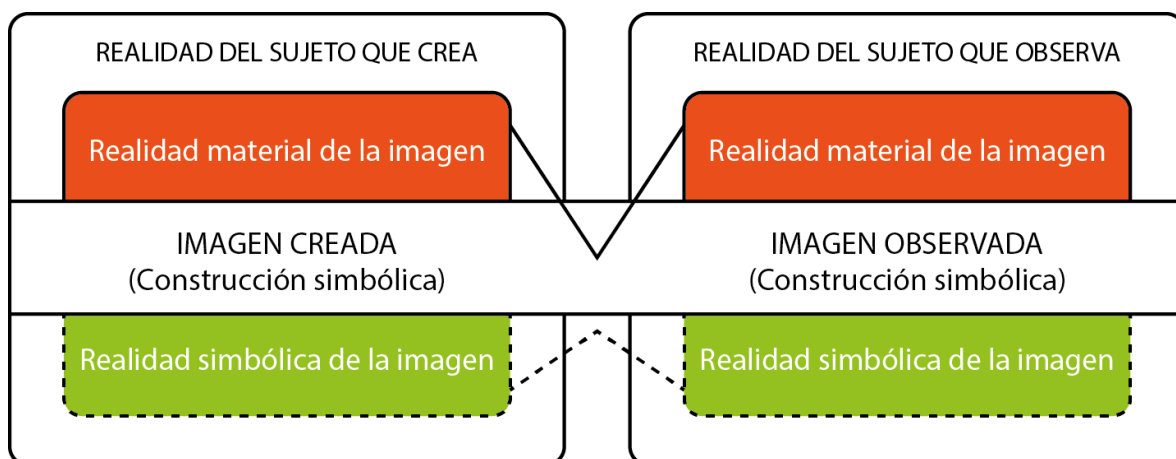


Fig.7. Realidades del sujeto que crea y del sujeto que observa las imágenes. Desarrollo propio. 2021

En términos de Pierce, esto sería el *interpretante*, entendido como el proceso lógico que se produce cuando nuevos signos se generan a partir de un signo inicial (Mc Nabb, 2018: 104-107). Pareciera entonces que todas las imágenes generan una forma de relación intercontextual, dada su naturaleza material y como parte de la semiosis interminable que ocurre debido a la relación entre interpretante y los significados (Mc Nabb, 2018:107). El graffiti evidencia este proceso debido a que en sí mismo se vierten factores psíquicos, sociales, económicos, etc.; anudando un proceso que no puede ser entendido sin la fragmentación del contexto. Razón por la que es necesario encontrar en las relaciones intercontextuales, las partes de las que consta dicho proceso.

En casi todas las posturas hermenéuticas, reconocer los elementos históricos y sociales resulta importantísimo para realizar una interpretación. Es así que “el calor cognitivo de las interpretaciones sólo se puede garantizar mediante una

conciencia crítica y una reflexión sobre la historia efectual” (Gadamer, 1994 [1969], 372). Los cambios que las sociedades puedan presentar a lo largo del tiempo propician que la interpretación sea diferente aun cuando el lugar pueda ser el mismo. Es así que el texto o la imagen obtienen un significado nuevo cuando el entorno que forma el contexto de orden referencial se ordena de nuevo (Gadamer 2001 [1994], 104).

Para cerrar este apartado conviene explicar la “polisemia”, pues este término ha sido mencionado en reiteradas ocasiones. Éste hace alusión a que una construcción simbólica que emerge a la realidad posee múltiples significados. Esto es más evidente en el caso de las imágenes pues estas no se construyen de la misma manera que las palabras. Al respecto Barthes (1986: 15) menciona que:

[...] toda imagen es polisémica, toda imagen implica, subyacente a sus significantes, una cadena flotante de significados, de la que el lector se permite seleccionar unos determinados e ignorar todos los demás. La polisemia provoca una interrogación sobre el sentido; ahora bien, esta interrogación aparece siempre como una disfunción, incluso en los casos en que la sociedad recupera dicha disfunción bajo la forma del juego trágico.

En resumen las imágenes—y algunos textos, como la poesía—tienen un significado menos específico que las palabras. Por el contrario pueden ser llenadas con diferentes significados. Comprender este proceso nos coloca en la necesidad de promover un diagrama que contemple estos aspectos de forma ordenada en el que pueda ser evidenciado que estas particularidades de la imagen se desvinculen tanto del momento en el que se hace la obra, como del momento en el que ésta es observada y entra en interlocución con aquel que mira e intenta interpretar esas imágenes. Esto genera que la interpretación se “abra” a un sinnúmero de posibles significaciones. Sin embargo, como ya se ha mencionado, la comprensión de los mensajes, la vinculación y la significación que se le pueda dar a estos objetos será fundamental para que la interpretación es llevada a cabo por parte de aquel que observa estas y otras imágenes.

De esta manera, la comprensión de los procesos que sigue la imagen es la relación que guardan la semiótica y la hermenéutica en este escrito. Sin embargo,

ambas confinan la imagen a los designios del hacedor y de su intérprete. Por otro lado, vale la pena mencionar que la imagen, en el momento que existe, desarrolla una especie de autonomía que la desvinculará de las dos partes del proceso antes mencionadas.

3.3. La angustia por la interpretación

Este apartado parte de dos interrogantes: ¿qué es la angustia? y ¿cómo se relaciona con la interpretación de las imágenes? Responder estos cuestionamientos explica la necesidad de interpretar cualquier objeto de la realidad. De alguna manera, en este apartado se hace una aproximación teórica al por qué resulta necesario interpretar las imágenes que aparecen en el espacio público. Al respecto Francois Dolto (1973 [1965]: 18) menciona que la angustia es un sentimiento ligado a la culpabilidad irracional mágica no resuelta y da lugar a reacciones de compensación desculturalizante. Es decir que la angustia de un sujeto debe ser vaciada en la realidad para evitar esa compensación. En este sentido, a decir de Soren Kierkegaard (2017: 38) la angustia “es una categoría del espíritu que sueña, y en cuanto tal pertenece, en propiedad temática, a la Psicología”. Es decir, un proceso que aparece solo en la mente de quién la siente y que está relacionada con el sujeto que es capaz de observarse como una entidad entre lo racional y lo emotivo. Para el danés, la angustia aparece por “nada” o que nada en concreto produce esta sensación. Es decir que la angustia produce un sentimiento de vacío por algo a lo que se le colocan significaciones alejadas de la realidad. De alguna manera, la angustia emerge porque “existe algo” que no está del todo claro.

Por otro lado, para Simondon (2009: 378) “La angustia no puede ser identificada ni con un sentimiento ni con una emoción solamente”. Menciona que “como sentimiento, la angustia indica la posibilidad de una separación entre la naturaleza asociada al ser individuado y ese ser individuado”. Es decir que la naturaleza—entendida como el ambiente no solo físico, sino social—es el causante de generar un vacío en los sujetos. Ese vacío en términos hermenéuticos es el que la interpretación pretende llenar. Regresando a Kierkegaard (2017), éste atribuirá

la generación de la angustia en el ser humano a la relación entre cuerpo, alma y espíritu y el grado de ignorancia que pueda aparecer en el último. Al respecto menciona que:

El hecho de la aparición de la angustia es la clave de todo este problema. El hombre es una síntesis de alma y cuerpo. Ahora bien, una síntesis es inconcebible si los dos extremos no se unen mutuamente en un tercero. Este tercero es el espíritu [...] el espíritu está presente en la síntesis, pero como algo inmediato, como algo que está soñando [...] el espíritu es en cierto modo un poder hostil, puesto que continuamente perturba la relación entre el alma y el cuerpo [...] el espíritu es un poder amigo, ya que cabalmente quiere constituir la relación. Ahora salta la pregunta: ¿Cuál es la relación del hombre con este poder ambiguo? ¿Cómo se relaciona el espíritu consigo mismo y con su condición? Respuesta: esta relación es la de la angustia. El espíritu no puede librarse de sí mismo; tampoco puede aferrarse a sí mismo mientras se tenga a sí mismo fuera de sí mismo; el hombre tampoco puede hundirse en lo vegetativo, ya que está determinado como espíritu; tampoco puede ahuyentar la angustia, porque la ama; y propiamente no la puede amar, porque la huye [...] Aquí no hay ningún saber acerca del bien o del mal y todas las demás secuelas; aquí, por el contrario, toda la realidad del saber se proyecta en la angustia como fondo inmenso de la nada correspondiente a la ignorancia (Kierkegaard, 2017: 38).

Así la relación de ignorancia del espíritu es lo que genera la angustia desde la visión de Kierkegaard. Esto quiere decir que la angustia es la angustia por la ignorancia; por no saber el “qué”, el “cómo” o el “por qué” de las cosas. La ignorancia de algo, entendida como la falta de entendimiento de los objetos, es lo que produce en el sujeto la necesidad de colocar significados a espacios vacíos, mismos que generan angustia. Esto explicaría por qué dentro de este proceso general de vinculación entre los sujetos y los objetos que aparecen e interpelan su realidad ocurre el proceso de interpretación de las imágenes mismas. Al no tener una explicación clara, un texto que explique lo que la imagen contiene, el sujeto entra en un estado de ignorancia. Esta ignorancia no es mala, pues despierta la imaginación del sujeto que observa las imágenes. Sin embargo, también produce la necesidad del sujeto “por acabar con el blanco”, por rellenar los espacios que le evidencian la ignorancia

que él puede tener sobre el objeto que observa. Esa ignorancia es lo que produce la necesidad de interpretar algo que no se entiende. Vale la pena mencionar que “el estudio del dibujo [en este caso, las imágenes de graffiti], como imagen y como objeto producido por un sujeto, plantea pues, inevitablemente, el problema de la búsqueda de ‘signos’ y de ‘unidades significativas’ en una estructura dada” (Cambier, 2008 [1992]: 17) y esta debe ser comprendida para evitar la angustia aquí descrita.

Por otro lado, de manera muy similar a la que Kierkegaard comprende la angustia, Jacques Lacan (2006 [1963]: 11-17) en su seminario sobre la angustia, comprenderá este proceso a partir de que el sujeto se hace cuestionamientos para sí mismo pero sobre el otro. En este constante cuestionamiento sobre el otro, se deja de observar lo que ocurre con uno mismo y en ese momento se pierde la relación con los significados que uno mismo coloca sobre las construcciones simbólicas de los otros. Es precisamente en este sentido que aparece la angustia por la interpretación: ¿Qué es lo que el otro trata de decir con esta imagen?: ¿Será que siente odio? ¿Será que quiere robar esta casa? ¿Será que esa obra tiene significados ocultos? Las interpretaciones se vuelcan a intentar aliviar esta angustia que se siente por lo que no está claramente dicho en la imagen, por lo que el otro “no dijo” concisamente. Es así que a unas letras que le sirven de firma al graffitero— un *tagg*—se le otorgan significados mágicos o malignos como que “esas marcas” sirven para señalar las casas que se pueden robar o alguna otra significación que se aleje de comprender una simple firma que se coloca en el espacio público. Es necesario señalar que “el sujeto busca en una acción el medio para salir de una angustia, debido a que, en un momento dado, carece en absoluto de toda referencia identificatoria” (Manonni, 1973 [1965]: 70). Esto quiere decir que, al no estar en contacto con la manifestación que le es colocada enfrente, buscará dotar de significados a esos elementos que no comprende.

Cabe mencionar que el carácter polisémico de las imágenes alimenta esta angustia, pues el significado de éstas nunca es del todo claro, o peor aún: en

algunos casos no existe⁶⁹. Este proceso es el que describe Barthes (1986 B: 55) al hablar de lo obtuso, de la significancia de las imágenes planteada en su momento por Julia Kristeva. Al no tener un mensaje claro, todos los elementos de los que pueden estar construidas las imágenes son susceptibles a ser interpretados y en esa interpretación lo que ocurre es que se colocan significados que solo se vinculan o bien con el lenguaje oral, con los procesos comunicativos o bien con los procesos históricos que el intérprete puede recabar sobre el creativo. Estos dos procesos de comprensión limitan las prácticas como el graffiti que ocurren en lo inmediato y es precisamente por esa inmediatez que resulta necesario analizar el proceso completo y no solo el objeto terminado. Sin embargo, el proceso mismo de la obra es inacabado y de alguna manera es el observador-intérprete el que coloca sus propios parámetros culturales sobre los objetos que el otro produce y parte fundamental de este proceso ocurre porque en él existe una angustia producida por su necesidad de clarificar los significados que no le han sido dichos.

Esta reflexión para nada busca romper con los análisis socio-históricos, descritos y empleados—sobre todo por John B. Thompson (2011), o con la posibilidad de interpretar los procesos económicos y políticos que permean las prácticas creativas—como el que es descrito en el capítulo 1 de este trabajo. Por el contrario, sólo pretende evidenciar que para realizar una interpretación de una imagen contemporánea: a) es necesario filtrar a través del lenguaje oral la voz del otro y b) que resulta necesario tomar una sana distancia de la lingüística para observar lo que ocurre con las imágenes mismas. En este sentido la propuesta descrita en los capítulos cuatro y cinco de este escrito cobran relevancia para el avance en este campo de conocimiento.

Finalmente, conviene comprender y hacer énfasis en que esta angustia se alivia mediante la integración de discursos que el otro pueda comprender. En el caso del graffiti la integración de formas figurativas claras y realistas produce que los sujetos comprendan de mejor manera lo que observan. Al respecto, Jacques Derrida (2005 [1978]: 50) menciona que “el entendimiento y la razón no son

⁶⁹ Es necesario recordar que, como ya se ha hecho mención, existen elementos asignificantes en cualquier manifestación gráfica, pues aquellos que las hacen en ocasiones no están del todo conscientes de los elementos que en ellas colocan.

facultades disyuntivas; se articulan en cierto trabajo y en cierto número de operaciones que comprometen precisamente la articulación, es decir, el discurso". Sin ese discurso, los objetos se vuelven complejos y de ahí que emerja la angustia por interpretarlos. Sin embargo, vale la pena mencionar que esta construcción de discursos solo ocurre en los objetos comunicativos. Es decir que solo aquellas pintas que pretenden explicar, vender o señalar algo podrán ser filtradas a través del entendimiento que señala el autor francés.

3.3.1. El alivio de la angustia creativa como otra significación del mundo

En este apartado se describe la otra cara de la moneda. Si bien la angustia existente en el observador de las imágenes de graffiti es más profunda y pretende llenar los huecos que deja, la angustia creativa no estará relacionada directamente con ésta, sino que será el elemento que vincule al sujeto con la realidad en la que él vive. Es de considerar que esta angustia creativa es entendida a partir de los elementos inconscientes que el sujeto lleva a cuevas. Así, al hablar de inconsciente, es necesario remitir a la teoría psicoanalítica con el fin de explicar este proceso. En este sentido el psicoanálisis ofrece la posibilidad de que el sujeto identifique aspectos de su realidad y se dote de sentido a tales aspectos (Dolto, 1973 [1965]: 11). Sin embargo, desarrollar una explicación completa de lo que ocurre en el interior del sujeto que crea implicaría otra tesis. Es por esta razón que este apartado solo se centrará en los aspectos que conciernen a los procesos de significación, la integración de esos procesos en la cuestión creativa y la relación angustiante que esto genera respecto a la comprensión del mundo que el creativo pueda tener. Para este fin, este apartado explica dos nociones fundamentales para la comprensión de lo que ocurre en estos procesos: el fantasma y el *sinthome*.

En primer lugar comprender el fantasma como una escena auto producida para lidiar con el propio deseo inconsciente que permanece activo durante toda la vida (Nasio, 2007: 12-13) ayudará a comprender que este se convierte en el elemento que se desbordará para dar forma a las imágenes palpables que produce el graffitero. Si bien el fantasma es una imagen autoproducida interiormente, este

proceso—como se revisa en los últimos dos capítulos de este trabajo—opera de manera muy similar al crear las imágenes que se materializan en el mundo real. Vale la pena aclarar que las imágenes que inundan el espacio público no necesariamente cubrirán el aspecto fantasmático del sujeto, sino que estas se construyen a nivel procesual de la misma manera. Es decir que las imágenes se construyen en el inconsciente y se materializan en el espacio a través del propio proceso cultural que tiene cada sujeto. Esta complejidad de proceso es resultado del amor que tenemos de forma simbólica al objeto que se materializa, pues “amamos lo que creamos” (Nasio, 2007: 19). Sin embargo, la recurrencia de ciertos aspectos—como el uso de imágenes femeninas, animales, etc.—se convierten en aspectos fantasmáticos que ligan al sujeto con sus propios objetos y con la realidad en la que ellos son colocados.⁷⁰

Si bien el fantasma ayuda a comprender la manera en la que el sujeto genera esas imágenes producto de sus construcciones simbólicas, el proceso de creación de las imágenes de graffiti, por lo menos a un nivel que podría ser categorizado como experiencial⁷¹, no se vincula de la misma manera que la creación de la imagen a nivel inconsciente. Para comprender este proceso de significación particular en la mente del productor se recurrió al postulado lacaniano que observa que toda la realidad humana está organizada en tres órdenes, tres registros que operan en la relación entre el sujeto y el mundo: lo real, lo imaginario y lo simbólico (Rabinovich, 1995). Cabe mencionar que estos no tienen una escala específica, sino que operan de manera indistinta en la mente del sujeto. Para Lacan, la imagen rige lo imaginario y esta imagen es la que el sujeto se crea de sí mismo a partir de desarrollar la capacidad de auto protegerse del mundo exterior, similar a la imagen del fantasma descrita en los párrafos anteriores. Por otro lado, lo real es aquello que existe de manera inamovible fuera del sujeto y a lo que el sujeto mismo le es imposible de acceder. Finalmente lo simbólico obedece al ordenamiento de los significados que

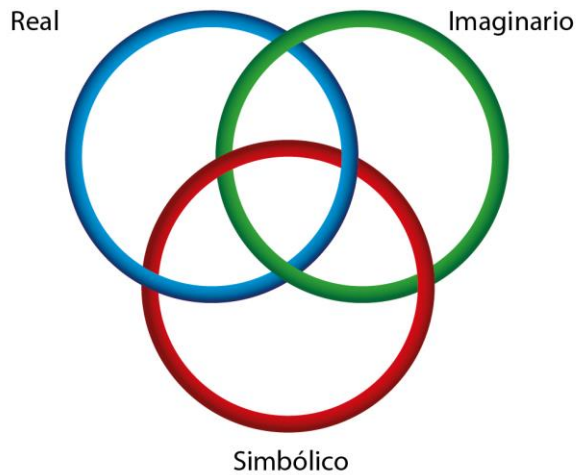
⁷⁰ El mismo Juan David Nasio (2007: 33) menciona que “el fantasma se expresa a través de un relato o una conducta que se repite y que generalmente se ha hecho inolvidable”.

⁷¹ En el capítulo 4 de este trabajo se desarrolla la idea de la experiencia como elemento de análisis y como rasgo metodológico.

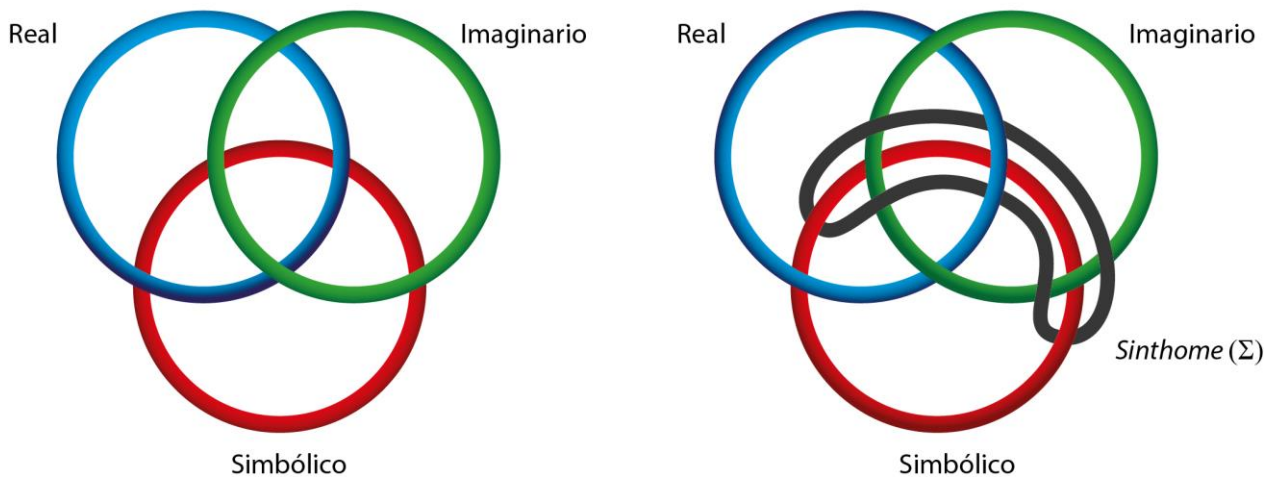
operan en el aspecto cultural de los sujetos. Sin embargo, existe en la visión de Lacan un cierto remanente de relación entre la significación externa y la significación interna de los códigos que rigen sobre todo al lenguaje de uso cotidiano⁷². Estos tres registros son explicados para comprender la manera en la que opera un *sinthome*, pues este ligará los tres registros de la realidad para dar “sentido” a lo que el sujeto dice o hace a nivel inconsciente.

El mismo Lacan (2006 [1975]: 11-26) observará que el *sinthome* es un anudamiento que existe entre los tres registros de la realidad y que mediante éste mecanismo, el sujeto vincula lo real con la imagen que éste tiene del mundo—es decir lo imaginario. El francés, explicará que en reiteradas ocasiones el *sinthome* opera para que el sujeto permanezca en una acción voluntaria no siempre consciente que le permitirá, a través de manías, compulsiones o paradigmas, perpetuar los órdenes simbólicos a los que está habituado. Para explicar estas relaciones, el autor genera una serie de diagramas para comprender cómo ocurren estos anudamientos de los tres registros y con esto explicar de qué manera el *sinthome* anuda los tres registros de la realidad para que el sujeto termine por desarrollar aspectos neuróticos, psicóticos, obsesivos, etc. Vale la pena mencionar que los tres diagramas más sencillos que propone Lacan (2006 [1975]: 20-21), son los que mejor ayudan a comprender el aspecto que posee la imagen palpable respecto a la imagen del inconsciente y de su relación con el *sinthome*.

⁷² Bajo ninguna circunstancia se debe tomar esta interpretación que solo consta de un párrafo como la explicación de todo aquello desarrollado por Jacques Lacan en prácticamente todos sus seminarios, pues es la parte medular del método que el francés desarrolla en toda su postura psicoanalítica, misma que fue construida en más de veinte tomos en los que el autor busca comprender este proceso. Sería una aberración metodológica no revisar todos los aspectos explicados por el mismo Lacan. Sin embargo sintetizarlo de esta manera nos permite organizar una parte importante del proceso creativo de los graffiteros.



El nudo borromeo



*Los tres anillos separados
después unidos por el sinthome, cuarto*

Fig. 8. Diagramas de Lacan para explicar la relación entre los tres registros de la realidad y su relación con el *sinthome* (Lacan, 2006 [1975]: 20-21).

Por otro lado, mediante las observaciones realizadas en el proceso de simbolización que opera en los graffiteros, es posible anotar que existe una correlación en los tres aspectos que existen en la psique del creador de las imágenes de graffiti. Estos tres registros se colocan a manera de un desarrollo lúdico en una intersección que atraviesa estos aspectos de la psique. Imaginemos estos tres órdenes como un juego de habilidad en el que existen tres círculos que están unidos por el centro y

que no se pueden soltar. Sin embargo, como se explica más adelante, la relación que produce una imagen que posee una materialidad específica es distinta, pues excede al inconsciente y adquiere rasgos de realidad que ni el fantasma ni el *sinthome* poseen. Esto coloca a la práctica misma, es decir el hacer graffiti, como la vinculación con el mundo exterior. De esta manera, la imagen de graffiti no es el *sinthome*, sino que, en este caso específico, éste será entendido como la realización del graffiti mismo, es decir la actividad material de pintar en calle, pues esta última vincula al sujeto con su realidad mediante un objeto que solo existe hasta que el graffiti realizado aparece en el mundo, pues “la agudeza del síntoma invocado oculta dificultades de un orden diferente” (Manonni, 1976 [1965]: 57).

Es por esta razón que se considera que el proceso creativo de una imagen irrumpe en estos tres registros y los atraviesa por en medio provocando una relación y a la vez un establecimiento de nuevas relaciones entre ellos. Mientras que el *sinthome* será la necesidad creativa del sujeto, la imagen material que existe posterior al proceso creativo es una entidad que cobra autonomía de su propio creador. Al crear una imagen, ésta se materializa en el exterior y ya no en el interior del sujeto y termina siendo un vehículo de información entre el sujeto que la realiza y el sujeto que la observa y de ahí la necesidad de observar a la imagen material como una entidad que atraviesa los registros primero de forma ordenada y después de forma caótica. En este proceso se genera una vinculación entre los tres registros, pues la imagen misma es representación del sujeto (imaginario), mismo que coloca en la realidad un elemento de orden significativo que siempre es susceptible a ser interpretado (simbólico) y que además deja al descubierto, en menor medida, cierto aspecto de su ordenamiento pulsional (real). Esto quiere decir que si el *sinthome* (hacer la imagen de graffiti) vincula al sujeto con la realidad, la imagen material (el graffiti en sí mismo), por otro lado, se convierte en otro aspecto tanto de la realidad interior del sujeto como de la realidad palpable en la que el objeto es colocado, con la particularidad que ésta “atravesará” tanto el aspecto imaginario, como el real y el simbólico, dejando abierta “n” cantidad de procesos que el otro terminará por completar sobre todo en términos de lo imaginario (individuación) y lo simbólico (significación), debido a las condiciones de materialidad propias del objeto mismo:

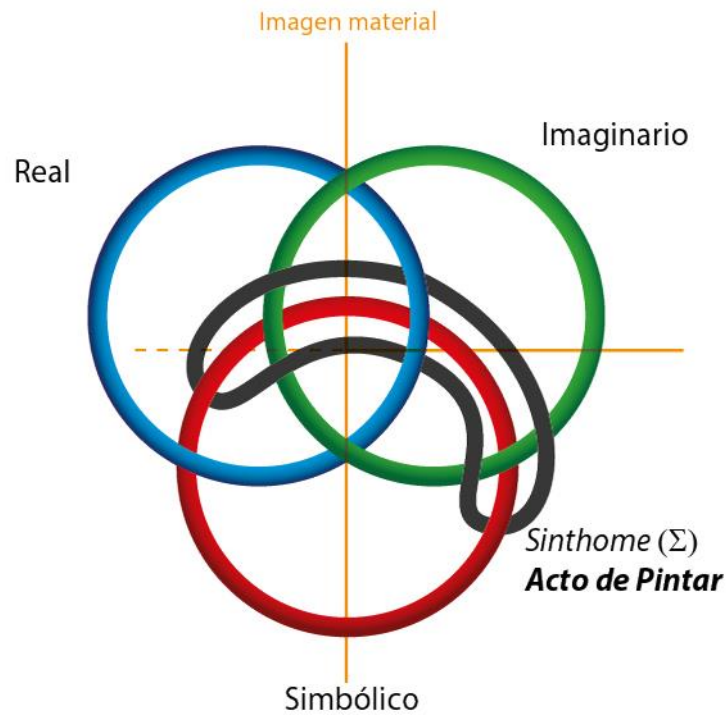


Fig. 9. La imagen material atraviesa incluso al *sinthome*, entendido como el acto mismo de pintar. Desarrollo propio a partir de los esquemas de Lacan. 2021.

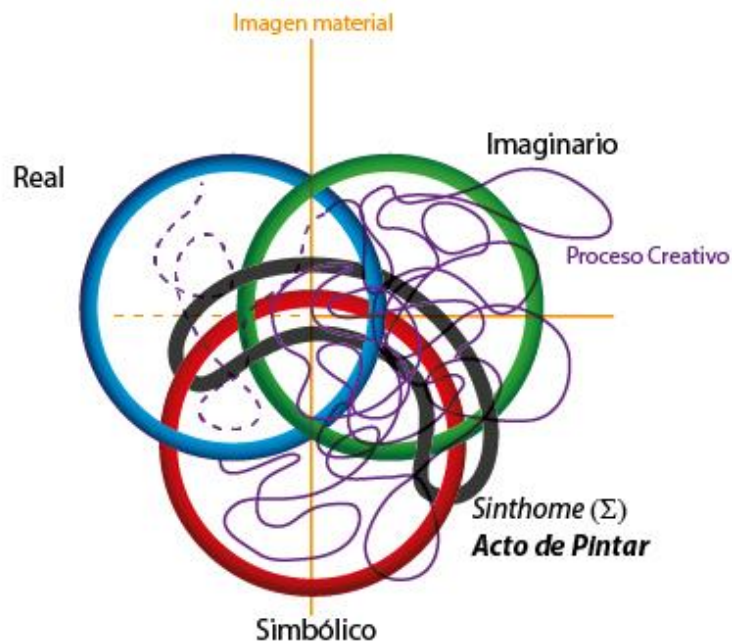


Fig. 10. La imagen se construye como un todo caótico a partir de la estructura inicial producto del proceso creativo que atraviesa los tres registros de la realidad. Desarrollo propio a partir de los esquemas de Lacan y tomando en cuenta el proceso y proyecto de creación de la imagen desarrolla por Francisco Pérez [2013: 283, 288]. 2020.

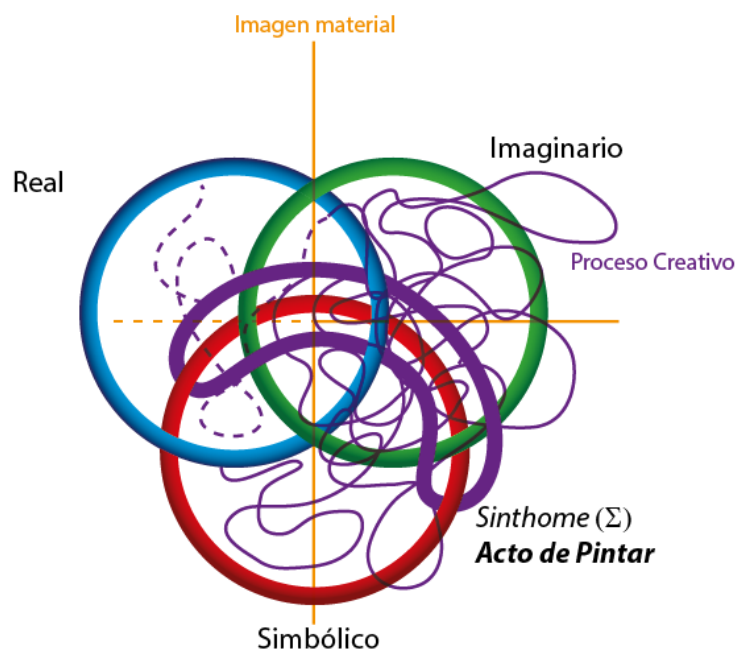


Fig. 11. Finalmente, el *sinthome* terminaría por integrarse con el proceso creativo, pues ambos se convierten en la misma cosa en tanto que es aquello que dota al sujeto de la posibilidad de habitar el mundo.⁷³

Desarrollo propio tomando en cuenta la información de los esquemas anteriores. 2020.

La imagen, menos dúctil que el proceso creativo—pues esta existe en la realidad—se materializa y termina por encontrarse con otro que la interpretará de forma distinta a como esta fue concebida.

Es mediante este proceso que se desdibujan los límites entre los tres registros psíquicos que ocurren en la creación de una imagen, pues ésta pasa, a través de un proceso simbólico, de ser un elemento imaginario a un elemento que existe en la realidad y que posee su propia contextualidad. Razón por la que el diagrama representa los registros como un círculo tridimensional que es atravesado por una línea que representa a la imagen material. Cabe mencionar que este proceso también funciona como un elemento que vincula los tres órdenes. Es decir que la creación de imágenes, a nivel psíquico, genera un puente de unión que vincula la auto-representación del mundo del sujeto con el mundo físico de la realidad, pues

⁷³ Conviene revisar los trabajos de Rogelio Araujo (2002) sobre la condición del adicto y su repetición por el consumo de drogas, pues se emparenta en gran medida con la compulsión de estar creando cosas que sufren los sujetos que generan cualquier actividad creativa.

el objeto termina por poseer materia y ya no existe solo en el interior de aquel que la produce, similar a lo que ocurre con el objeto transicional descrito por Winnicott (2013 [1984]: 117). En este sentido, el proceso de producción de las imágenes son construcciones de orden simbólico que operan únicamente para la representación del mundo del productor y éstas tendrán la función de “aliviar” la angustia que el graffitero siente por el otro que no le comprende. Esta angustia puede ser comprendida de manera analógica mediante la explicación de los casos de niños delincuentes descritos por Maud Mannoni (1973: 71-75), quien finalmente menciona que:

Cuando el síntoma se ha convertido en la única posibilidad de comunicación del sujeto, este se aferra a él. El síntoma se convierte en su lenguaje, y él intenta que se lo reconozca como tal. O, más bien, está decidido a ofrecer solo una máscara cerrada, impenetrable, indescifrable para quien no posea su secreto (Mannoni, 1973: 73).

La imagen se acerca más a ser, en términos de Lacan, un fantasma; un elemento creado por la mente de aquel que lo produce con fines de protección de un deseo inconsciente (Nasio, 2007:11-21). Sin embargo, la imagen que se materializa rompe su condición inconsciente y adquiere forma en la realidad externa del sujeto. Esta particularidad produce que el sujeto necesite de otros mecanismos para sostener el deseo al que refiere Nasio⁷⁴. La imagen, al igual que el sujeto posee un dinamismo genético, en términos de Simondon (2009: 126), pues sus propiedades residen en la génesis que ésta tiene. Este origen se visualiza en el proceso mismo de creación de la imagen y es atravesada por elementos de carácter espacio-temporales, comunicativos no intencionales, estructurales y técnicos que darán forma al objeto mismo. Es posible puntualizar que será el sujeto creativo quien determine esos elementos y que estos sirvan o no para aliviar la angustia que el mundo exterior le provoca, de ahí que la “obra sea resultado complejo de un juego sobredeterminado de envolturas” (Chouvier, citado en Pérez 2016: 60).

⁷⁴ Probablemente esa es la razón por la que las relaciones que se entablan entre los graffiteros y los grupos de graffiteros sea mediante la práctica y el consumo de sustancias, aspecto que es descrito en el apartado 5.2.3 de este trabajo.

3.4. Si dividimos, ¿por qué dividimos? La lengua y el proceso histórico cómo medios para la interpretación

Dividir y categorizar permite que la comprensión de la realidad sea un poco más completa. La separación entre las cosas permite descubrir qué elementos son iguales y cuáles son divergentes en grupos, cosas o fenómenos que parecen idénticos. Es a través de la separación de términos que es posible describir de mejor manera a cada uno de los elementos que existen en el mundo. A decir de Michel Foucault (2016 [1966]: 9-18) es mediante el lenguaje que se encuentra un *lugar común* entre las cosas y lo que estas dicen. Es decir que el lenguaje signa los objetos y éstos obtienen un carácter significativo cuando se filtran a través de las palabras. Es necesario recordar que llamar de una u otra forma las cosas y los fenómenos obedece en gran medida al proceso cultural que los sujetos de una comunidad en específico siguen. El lenguaje surge en este sentido como el hecho social que señalaba Saussure (2011: 34). Para el autor francés, la lengua es un sistema total en sí, un principio de clasificación que es adquirida y convencional (Saussure, 2011:37-38, 40). La lengua es entonces la parte del lenguaje que organiza la manera en que comprendemos las cosas. Por otro lado, es a partir de las determinantes de un concepto, que se encuentran en sus denotaciones, que éste evidencia una relación entre “lo que dice” y “lo que busca decir”. Cabe mencionar que la relación “analógica” que el objeto guarda con la realidad será entendida como la denotación de una palabra (Barthes 1986: 12-16). Es en este sentido que la construcción de los términos es producto del uso del lenguaje. Por ejemplo, no es lo mismo llamar “gato” a un perro, pues en las condicionantes lingüísticas del español se diferencian estas dos especies de mamíferos. Aun cuando los términos hacen referencia a dos animales cuadrúpedos, por lo general con pelo y cola, ambos pueden ser identificados a través de las particularidades de cada uno de ellos; así opera la significación descrita en apartados anteriores. El gato es más pequeño y maúlla; el perro, en general, es un poco más grande y ladra. La relación entre significado y significante que plantea Saussure (2011: 91-94), se genera a partir de la relación entre una imagen acústica con su concepto. Dicha

relación es lo que permite que ante el sonido de la palabra “gato”, sea posible ver su imagen en la mente. Este burdo ejemplo sirve para explicar por qué existe en los seres humanos la necesidad de categorizar los elementos, pues no podemos pensar sin que ese pensamiento sea atravesado por los signos; no podemos pensar sin signos (McNabb, 2018: 35-36).

Sin embargo, las imágenes que son colocadas en el mundo y que entran en contacto con los otros no operan de la misma manera. La lengua posee una estructura para nominar cada cosa. Incluso cuando no existen términos para definirlos, el humano recurrirá al uso de neologismos para completar esta necesidad por llamar las cosas. En el caso de las imágenes esto es muy distinto. A decir de Michel Foucault (2016 [1966]: 27) “la relación del lenguaje con la pintura es una relación infinita. No porque la palabra sea imperfecta” y complementa: “por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice [...], el lugar en el que ellas [las imágenes] resplandecen no es el que se despliega a la vista, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis”. Esto quiere decir que las imágenes son signadas por la lengua para su comprensión y que, de igual manera, la “forma” en la que las imágenes adquieren materialidad pictórica es lo que permite que éstas sean signadas por la lengua. Este ordenamiento de la lengua es lo que permite aliviar la angustia descrita en el apartado anterior, por un lado y posibilitar un modelo de análisis que deconstruya el contexto en el que estas emergen por el otro. Así es que se puede describir de forma organizada lo que en el espacio gráfico aparece. Pero, aun comprendiendo la distribución de los elementos dentro de la imagen, esta mantendrá un “ocultamiento”, una incompreensión de cómo se construyó o del significado real de la misma.⁷⁵

De acuerdo con Roland Barthes (1993: 246) nunca “[nos] encontramos con objetos significantes en estado puro, el lenguaje interviene siempre, como intermediario, especialmente en los sistemas de imágenes”. Es precisamente por el uso del lenguaje que podemos separar los términos de un mismo fenómeno. Al

⁷⁵ Derrida (1989 [1967]: 14-16) trata de explicar lo que ocurre precisamente en la relación entre el lenguaje y el arte a través de la literatura. Expresa que forma y contenido están ligadas por el sentido y será ese sentido lo que determine la manera en que debe comprenderse un objeto.

respecto, el ejemplo en la separación que existe entre el graffiti, el muralismo⁷⁶ y gráfica permite comprender que la lengua filtre todo proceso de significación. En este sentido, el graffiti, el muralismo contemporáneo en Sudamérica y la gráfica urbana son pintas que se realizan en los espacios públicos y, en muchas ocasiones, las tres emplean el aerosol como material. La diferencia entre estas manifestaciones es la intencionalidad. El graffiti comprende su cualidad efímera y contracultural. No tiene intención⁷⁷ de ser comprendida y aparece como un elemento que, a manera de cicatriz, evidencia la existencia de sujetos que arrojan un grito ahogado ávido de expresar la desigualdad de las condiciones de producción cultural desde lo más profundo de las calles de la Ciudad de México. Por otro lado, el muralismo en Sudamérica es una práctica artística que se desarrolla igualmente en el espacio público. La producción de esta manifestación emplea materiales mixtos y en algunos de los sujetos que lo practican, busca compartir mensajes estéticos, políticos y sociales que reflejen las condiciones de los lugares donde es colocado y busca ser perdurable. En resumen, su intencionalidad es otra.

La gráfica busca, al igual que el muralismo sudamericano, ser perdurable y emitir un mensaje no del todo claro, pero fácilmente apreciado por todos los espectadores. Es posible señalar que el gusto por las cosas solo existe cuando estas “representan” de alguna manera parte del mundo comprendido por el observador, es decir solo en un nivel de vinculación. Más adelante se explicara por qué el gusto juega un papel fundamental en los procesos de interpretación de las imágenes.

Este ejemplo muestra que la lengua sirve como mecanismo que filtra la comprensión de una práctica. Aun cuando la práctica en el fondo es la misma, la lengua opera para separar la forma en que se desarrolla cada una de ellas. Para Carl G. Jung (1995: 20) el hombre emplea la palabra hablada o escrita para expresar

⁷⁶ El término muralismo se emplea a partir de la experiencia en campo desarrollada en Norte de Santander, Colombia en octubre de 2018. El muralismo para los artistas de esta región es el equivalente del graffiti legal de la Ciudad de México. La diferencia que los separa es que la práctica del muralismo lleva implícita una carga simbólica de manifestación artística, mientras que el graffiti legal no siempre es comprendida de la misma manera.

⁷⁷ Más adelante se desarrollara la idea de intencionalidad en la comunicación.

el significado—es posible apuntar significado preciso—de lo que desea transmitir. Aun cuando en el propio lenguaje oral existen metáforas que no tienen significado cognoscente (Ricoeur 2011 [1976]: 59), las palabras nos ayudan a definir los objetos, las prácticas y los elementos que las permean; es lo que se denomina como el *habla* en palabras de Saussure (2011: 41). Por otro lado, esta adecuación de las palabras ocurre porque el texto obtiene un significado nuevo cuando el entorno que forma el contexto se ordena de nuevo (Gadamer 2001 [1994], 104). No es lo mismo pintar en las calles de la periferia de las grandes ciudades que pintar en el centro; ni tampoco es lo mismo pintar con cierto grado de reconocimiento que pintar los “domingos con tus compas”. Sin embargo y de forma ineludible, para explicar los sistemas de significación de las imágenes, resulta necesario que esta sea filtrada a través del lenguaje. Al respecto, Simondon (2013 [1966]: 16) menciona que las “imágenes no son percepciones, no corresponden a lo concreto puro, puesto que, para elegir, hace falta estar a cierta distancia de lo real, no encontrarse ya comprometido”. En este sentido, este trabajo no es otra cosa que una nueva posibilidad de filtrar los sistemas significativos existentes en la práctica del graffiti a través del lenguaje escrito, pues la escritura es el único elemento que permite que la interpretación se realice de forma concreta (Foucault, 2016 [1966]: 52-59).

Por otro lado tenemos el análisis histórico que también es empleado para la interpretación de los fenómenos. Analizar las condiciones históricas particulares en que las imágenes son producidas permite organizar tanto los procesos simbólicos de los emisores como su relación con la historia misma. Al respecto, la metodología de la “Hermenéutica profunda” de Thompson (2002 [1990]: XXXVI) dicta que para comprender una forma simbólica es necesario desarrollar previamente un análisis socio-histórico del fenómeno que se pretende comprender. Al respecto del análisis socio-histórico, el autor menciona que:

Esta fase es esencial porque las formas simbólicas no subsisten en el vacío: son fenómenos sociales contextualizados, se producen, ponen en circulación y reciben en condiciones sociales específicas, que se pueden reconstruir con la ayuda de métodos empíricos, documentales y de observación.

La interrogante que surge al respecto es: ¿qué pasa cuando esos contextos no necesitan ser reconstruidos? ¿Acaso la observación y la experienciación⁷⁸ de los fenómenos *in situ* no ayudarían a que el sujeto compartiera sus propias experiencias en el campo y los significados que su obra proyecta? Estos cuestionamientos serán respondidos más adelante, pues como parte integral de este trabajo se desarrolla un método que de voz viva a quiénes producen las imágenes, particularmente las de graffiti mediante una etnografía realizada con los grupos de graffiteros por un lado y el análisis de procesos particulares de orden experiencial por el otro.

Por otro lado, el mismo Dilthey (1997 [1954]: 13-53), para realizar varias de sus interpretaciones de las obras de Cervantes, Shakespeare, Rembrandt o Miguel Ángel, siempre realizará un recorrido histórico que busca elucidar el contexto en el que las obras son realizadas. Sin embargo, es necesario que para lograr la articulación entre los procesos de construcción de los significados de las obras y el proceso de interpretación de las mismas, el intérprete se involucre con la construcción misma de la obra. Es de ahí que nace esta propuesta. Cabe mencionar que el calor cognitivo de las interpretaciones sólo se puede garantizar mediante una consciencia crítica y una reflexión sobre la historia efectual (Gadamer, 1994 [1969], 372). Es decir que no podemos desaparecer el contexto en el que se producen las imágenes. Sin embargo, desde esta propuesta es necesario que ese contexto se desarticule en tres momentos diferentes: la producción de las imágenes, la materialización de las mismas y su posterior interpretación. De acuerdo con Gadamer (1994 [1978]: 304), Dilthey consideraba que la interpretación de la obra de arte era el culmen que hacía tomar consciencia de una producción genial inconsciente. Pero ¿cómo descubrir o desmentir esa genialidad si no se entra en contacto directo con el productor? En lo contemporáneo, y gracias al desarrollo de las herramientas de diferentes disciplinas es posible plantear un mecanismo que tome en cuenta tanto al proceso histórico—entendido incluso como un proceso de construcción simbólica—como la voz de los actores que en él operan.

⁷⁸ Categoría que este trabajo pretende desarrollar y que se aleja de la experimentación al explicar la relación entre la producción de las imágenes y los sujetos que las realizan.

Sin embargo, resulta ineludible señalar que estos cambios que ocurren tanto en la construcción del lenguaje, como en el desarrollo mismo del proceso histórico han propiciado una modificación en la nominación del fenómeno del graffiti y al mismo tiempo han generado un cambio en los parámetros estéticos que lo rodean. Es precisamente por esta transmutación de los procesos que resulta necesario construir nuevas herramientas que ayuden a observar el fenómeno como proceso y no solo centrarse en el objeto mismo. Si bien, al final de este trabajo, se opera un modelo sobre imágenes específicas seleccionadas por la vinculación de ellas mismas con las comunidades donde son colocadas, lo cierto es que es la procesualidad misma lo que debe ser el foco de interés en los mecanismos de interpretación contemporánea.

CAP. 4. LA RELACIÓN ENTRE EL HACER (*EGO FACIS*), EL HECHO (*TEMPORIS OPUS*) Y EL OTRO (*ALTERA VIDE*) EN EL GRAFFITI: PROCESO CREATIVO E INTERPRETACIÓN

En el segundo capítulo de este trabajo se revisó la manera en la que se generan e interiorizan los símbolos a través del proceso de individuación. De la misma manera se explicó su relación con los productos culturales como el graffiti contemporáneo. En este sentido, para comprender un tipo particular de imagen se requiere desarmar, desarticular o deconstruir⁷⁹ la forma en la que son observados los fenómenos. Es en ese intersticio donde se abre la posibilidad de analizar el proceso que opera en la observación y la posible interpretación de las imágenes de graffiti respecto a su proceso creativo. Este proceso resulta de suma importancia para explicar lo que ocurre en el fenómeno que atañe a este trabajo, pues analizar una imagen a partir de un contexto aislado sin comprender los contextos y los procesos particulares de aquel que genera las imágenes y de dichas imágenes por separado del proceso de interpretación, provoca que los fenómenos interpretativos de la imagen se limiten a comprender simplemente la significación que sólo opera en aquel “otro” que no hace las imágenes, o bien en un grupo de observadores que comprenden los procesos de creación, pero que no hicieron la imagen en cuestión. Es decir que solo se tomaría en cuenta la interpretación del “observador”, haciendo a un lado las condiciones particulares en las que las imágenes emergen a la realidad. En este sentido, al “mirar” tal estructura significativa sólo desde la visión de este otro sujeto que no genera las imágenes produce una especie de “alucinación excesiva”⁸⁰ respecto a los significados que la imagen misma pueda contener. Esta alucinación excesiva plantea un dilema de carácter epistemológico pues convierte

⁷⁹ Jacques Derrida (2001:202-204) discutirá con Freud respecto al lenguaje y la posibilidad de desarticular los órdenes lingüísticos preestablecidos en el psicoanálisis en un ordenamiento filosófico de carácter teórico. Retomando el término heideggereano “*abbauen*” traducido al francés como “*déconstruire*”, el autor planteará la posibilidad de organizar estos en forma de articulaciones que se evidencien como entidades aisladas que pueden ser observadas de manera separada— Parte de esta disertación se encuentra en otro texto del mismo autor llamado *La escritura y la diferencia* (Derrida, 1989 [1967]: 275-283).

⁸⁰ Es posible hablar de una “alucinación excesiva” debido a la carga de significados múltiples derivados tanto de a) la angustia por llenar los espacios asignificantes que existen en las imágenes y b) la relación que existe entre la imagen respecto a sí misma y los idiolectos que le son colocados. Ambos temas mencionados en los capítulos anteriores.

a la imagen en el “emisor” de un mensaje que no siempre existe. Al trabajar con un objeto que tiene materia en la realidad, se interviene el mundo; es decir que el sujeto interviene la realidad misma. En este sentido es que se puede afirmar que la imagen no comunica; es el sujeto quien se comunica a través de la imagen. Sin embargo, este sujeto emisor original es eliminado del proceso mismo al obviarlo y sustentar una interpretación que solo toma en cuenta al objeto terminado. Es así que la relación existente en el proceso mismo se organiza solo a través del observador y de la imagen. Es en este sentido que resulta necesario describir todo el proceso que la misma imagen sigue tomando en cuenta, su creación, su irrupción en la realidad y finalmente el proceso ineludible de interpretación. Vale la pena mencionar que algunos ejemplos de estos procesos, sobre todo de carácter creativo, son descritos en la etnografía que se anota en el capítulo 5.

Finalmente, esta alucinación que se vive por parte del observador-interprete de las imágenes de graffiti ha sido observada de distinta manera en los ordenamientos lingüísticos provenientes sobre todo de la poesía y la literatura sacra. En este sentido, Michel Foucault (2016 [1966]: 76-77) planteará la idea de la *divinatio*, como la forma en la que se comprenden los signos a partir de una estructura previa; similar a esta alucinación excesiva⁸¹ de la que se habla en este escrito. Es decir que la interpretación existe porque el significado existe previamente. Este era el modelo tradicional de interpretación anterior al siglo XVII. Sin embargo, para el francés el proceso es inverso: los signos adquieren significados en el proceso mismo y no existen antes de ser signados. De la misma manera, lo que ocurre con las imágenes de graffiti, estas no poseen significados previos a ser observadas. Es decir que el *Ego Facis* (aquel que hace la obra) no dota de significado al objeto, el objeto es necesariamente signado por el *Altera Vide*

⁸¹ Esto, a partir de la relación entre las sensaciones y las imágenes. Simondon (2013 [1966]: 22) menciona que: “la imagen es diferente de la sensación [...] por el efecto de los reductores de la imagen, que rectifican velozmente la ilusión que acompaña a la imagen y se desarrollaría como alucinación. La imagen implica siempre una alucinación más o menos larga, pero en los casos más frecuentes esta alucinación es destruida por las sensaciones antagonistas, así como por los recuerdos y juicios generales, que forman por su cohesión un cuerpo de reductores auxiliares, mientras que la sensación antagonista es el reductor especial.”

(aquel que la observa e interpreta)⁸² y sin ese proceso la imagen no existe—al menos no en términos del proceso descrito en este trabajo.

Es así que al desfragmentar el contexto en las tres partes que este escrito propone permite analizar: a) las condiciones y los procesos particulares que sigue la construcción de la imagen, b) las condiciones de la imagen en sí misma respecto al espacio y el tiempo en la que se coloca y c) las condiciones particulares de “los otros” que terminarán por observar esa imagen. Es necesario mencionar que la interpretación es un proceso imposible de sustraer pues permite que el observador-intérprete pueda, de manera individual, interpelar—o en algunos casos no hacerlo—al productor de dichas imágenes.

Sin embargo, vale la pena recalcar que el proceso de creación de las imágenes se encuentra muchas veces alejado de este proceso interpretativo, pues regularmente al productor de las imágenes del graffiti no siempre le interesa la interpretación que se pueda hacer de sus pintas. Por último, también vale la pena mencionar que en ocasiones el proceso mismo de creación de una imagen en un contexto particular requiere de la interpretación de dicho contexto por parte del productor pues al colocar su obra en un espacio público, se genera una interrelación entre la obra y quien la observa.

Es por estas razones que, partiendo de la relación que existe entre el emisor, la imagen y el receptor, se plantea la posibilidad de relacionar al sujeto que hace la imagen, a la imagen misma y al “otro” que observa, interpreta e interpela las imágenes como elementos aislados, mismos que terminarán siendo necesarios para plantear un modelo de análisis que observa a los fenómenos de interpretación de las imágenes de graffiti como entidades anidados en procesos que no precisamente se encuentran vinculados entre sí, pero que a la vez mantienen una relación interdependiente entre ellas. Vale la pena mencionar que, en un aspecto lingüístico propiamente dicho, este proceso ya ha sido cuestionado por Jacques Derrida (2001: 4), quién reflexionará respecto la relación que establecen sus “envíos”:

⁸² En el apartado 4.2 de este trabajo se desarrollan estas categorías para explicar lo que ocurre con el proceso que opera en las imágenes de graffiti.

Que los firmantes y destinatarios no siempre sean visibles y necesariamente **idénticos de un envío al otro**, que los firmantes no se confundan necesariamente con los remitentes ni los destinatarios con los receptores, ni siquiera con los lectores (tú, por ejemplo), etc., ya lo experimentarán ustedes y lo sentirán a veces con gran viveza, aunque de manera confusa. Se trata de una impresión desagradable y ruego me perdone cada lector, cada lectora. A decir verdad no es meramente desagradable: **establece un vínculo**, sin discreción, con algo de tragedia. Le impide a uno ajustar las distancias, tomarlas o perderlas.

La reflexión del autor de *La carta postal* nos coloca en la posibilidad de evidenciar de manera analógica y exacerbada la relación que se establece entre sujetos que no son nunca los mismos; ni cuando pintan, ni cuando observan y menos respecto el uno del otro y que sin embargo entran en relación a partir del objeto que se materializa en la realidad. Esta relación da pie a la posibilidad de plantear nuevos modelos de interpretación que hagan evidente que la imagen y la autonomía que adquiere, debe ser desarticulada no solo respecto de sí misma, sino en aquellos que la producen y la observan.

4.1. La necesidad de tomar un poco de distancia respecto a la lingüística

Tanto la hermenéutica como la semiótica estructural de Saussure son planteamientos provenientes de la lingüística y a través de las ciencias de la comunicación han sido llevadas a los estudios de la imagen. Es posible afirmar que esto ocurre por el parentesco que guardan tanto el lenguaje escrito como los lenguajes visuales: la comunicación inherente en ambos. En ambas posturas existe la necesidad de explicar el mundo que rodea a los sujetos a través de los significados, mismos que no existen en aislado, pues “el símbolo sólo subsiste como tal en el seno de un sistema” (Lacan, 2013 [2007]:76) y, por ende, su construcción significativa—entendida como los elementos susceptibles a ser interpretados—es parte integral de dicho sistema. Es así que el sistema mismo produce y reproduce elementos que integran a los sujetos a través de la “búsqueda por la verdad”; es decir que a partir del sistema se desarrolla la interpretación misma de la realidad y

del otro como parte integral de ese sistema en el que se habita. Sin embargo ocurre que al tomar como punto de partida a la imagen, los contextos lingüísticos son rebasados, pues la imagen alberga, como ya se ha mencionado, una polisemia que limita los aspectos a los que el lenguaje oral puede acceder. Razón por la que entender el proceso por encima de la imagen misma resulta imperante para los fines de este trabajo.

Sin embargo, es necesario tener en cuenta que los aspectos de orden significativo siempre mantienen una estrecha relación con los sujetos y de ahí que exista la necesidad por comprender cómo es que estos dos aspectos, lo simbólico y lo significativo, operan dentro de un sistema más complejo. Es por esta razón que en el capítulo 2 de este trabajo se categorizan estos aspectos, pues al desarticular estos dos términos, que buscan la significación tanto de las prácticas como de los objetos, es que se posibilita organizar un modelo que no sólo tome en cuenta estos dos aspectos, sino que sobre de ellos sea posible hacer evidente que las relaciones con los objetos operaran en distintos niveles separados de la significación misma.

El problema fundamental que conlleva el análisis de la imagen radica, a decir de Lacan (2013 [2007]: 98), en que la imagen guarda en sí misma un uso simbólico. Es decir que está guarda en sí misma un carácter de orden relativo y contendrá significaciones específicas para quien la interpreta y muy distinto para quien la produce. La simbolización del mundo a través de la imagen evidencia una construcción de la realidad que no necesariamente está contenida, sino desbordada desde el sujeto hacia su contexto. Esto ocurre porque la imagen se va transformando conforme se desarrolla y cada una de estas “aparecen así, bajo forma de anticipaciones perceptivas de potencialidades, como más generales que los objetos individuales” y “son diferentes de los conceptos por el hecho de que son *a priori* que permiten la inserción del ser viviente en su medio” (Simondon, 2013 [1966]: 76-77). Así la imagen guarda relación intrínseca—como lo hace cualquier otro elemento simbólico—únicamente con el proceso de significación simbólica

mismo de su productor. Es decir que la imagen solo tiene un sentido más o menos claro para aquel que la produce.⁸³

Es en este sentido que el proceso de análisis de la imagen y particularmente las de graffiti, es revestido con suma regularidad a través de la significación del objeto; de la misma manera que ocurre con el lenguaje, pero a diferencia de éste, ésta se produce en tres líneas de acción diferentes. Esto quiere decir que, a diferencia de lo que ocurre con el lenguaje que signa cada uno de los elementos del mundo y cada una de las prácticas que en él habitan, las imágenes poseen la peculiaridad de “intuir” el mundo, pues éstas no necesariamente están relacionadas con la realidad en sí misma, sino que **en ocasiones están colocadas en posición contraria a la relación misma que tiene el sujeto respecto del mundo**. Por ejemplo: una imagen que esté desprovista de un significado claro para el autor, por ende será solo un acto contingente que puede ser colocado en la realidad pero no tener un significado—esta es la emergencia de elementos asignificantes señalados en el capítulo 2 de este trabajo. Esto quiere decir que las imágenes, aun cuando se pretenda dotar de elementos significativos a través del proceso de interpretación, éstas no necesariamente estarán operando de la misma manera en el productor de las mismas. Así el planteamiento de niveles de correlación existentes entre aspectos similares del mismo proceso resultará necesario para evidenciar como es que se relacionan los aspectos significativos que operan de uno u otro lado del proceso mismo.

Por otro lado, en contraste con lo que ocurre con las imágenes, el significado en las palabras del lenguaje de uso cotidiano, es unívoco y cada palabra designa una cosa, una acción, un objeto, etc.; el significado en las imágenes es plurívoco y es por eso que “cuanto más avanzamos en dirección de lo simbólico, de lo meramente significativo, tanto más nos separamos del fundamento originario de la intuición pura” (Cassirer, 1971: 58), razón por la que la imagen y la palabra, a pesar de que ambas poseen una relación con el mundo de la significación, no están

⁸³ Esta afirmación se debe leer con cuidado, pues en repetidas ocasiones, incluso aquel que realiza la imagen no está del todo “consciente” de lo que está arrojando al mundo. Esto ocurre porque la imagen y su proceso creativo se ve atravesado por condiciones de orden inconsciente, descritas en el apartado 4.3.2 de este trabajo.

colocadas dentro de los mismos ámbitos: una—la palabra—es significado mismo, mientras que la otra—la imagen—es intuición, es relación entre sujeto-objeto-mundo. En este sentido, el lenguaje verbal nos permite relacionarnos con los otros a partir de significados comunes. Las imágenes permiten una relación de orden simbólico con el mundo por parte del productor de las mismas, mientras que éstas se relacionan con el orden significativo en los otros. Es por esta razón que el proceso de individuación juega un papel fundamental en este proceso, pues a través de ella se realiza el planteamiento de significaciones particulares. En palabras de Lévi-Strauss (1977 [1961]:55):

En la medida en que un elemento de individualización se introduce en la producción artística, la función semántica de la obra, necesaria y automáticamente, tiende a desaparecer, y desaparecerá en beneficio de una aproximación cada vez mayor al modelo, que trata de imitar y ya no, solamente, de significar.

Esto quiere decir que el significado de las imágenes no pretende ser comprendido mediante la significación del objeto mismo, sino que es “dotado” de elementos por el productor de las mismas. La organización de los elementos contenidos dentro de una imagen no son los significados de la misma, sino que solo son “adaptaciones” de la realidad a la que pertenecen; a diferencia de lo que ocurre con el lenguaje, pues éste si pretende ser un puente entre los sujetos y el mundo de la significación. Al respecto, Lévi-Strauss (1977 [1961]: 57) también menciona que la escritura fue uno de los elementos fundamentales que permitieron la evolución del arte hacia formas más figurativas, pues a través de la escritura el hombre puede, además de significar el mundo, aprehender y tomar posesión de aquello que le rodea. De esta manera, la escritura fue el primer intento por signar el mundo de otra manera; similar a lo que sigue ocurriendo con las imágenes contemporáneas. Las imágenes como las del graffiti, permiten a los sujetos que las realizan habitar los espacios que no les pertenecen o les han sido desprovistos y esto es lo que genera una forma diferente de relación con el mundo. Simondon (2013 [1966]: 20) menciona que en la construcción de las imágenes:

La causalidad circular, que va de lo mental a lo real objetivo mediante los procesos sociales de causalidad acumulativa, va a su vez de lo real objetivo a lo mental. Toda imagen es capaz de incorporar a un proceso de recurrencia materializante o idealizante; depositada en la moda, el arte, los monumentos, los objetos técnicos, la imagen se convierte en fuente de percepciones complejas que despiertan movimiento, representación cognitiva, afecciones y emociones.

Así la imagen deja de cumplir una función comunicativa y se convierte en un elemento de adaptación de la realidad. Las imágenes –y particularmente las de graffiti—no pretenden explicar el mundo a los otros⁸⁴ sino intervenirlo. Es por esta razón que resulta necesario tomar un poco de distancia de la lingüística, pues la significación particular de las imágenes debe ser observada mediante la relación de un sujeto que la produce con un sujeto que la interpreta, aun cuando exista un puente entre ambos en la imagen. Sin embargo, es necesario hacer explícita que en esta relación se establece una triada en la que la imagen también juega un papel independiente al de ambos sujetos y que se interrelaciona con ellos pero que no necesariamente los une, sino que solo establece una conexión entre ambos. Vale la pena mencionar que no es posible establecer una unión clara de la misma manera que ocurre con el lenguaje, pues este último si mantendrá en estrecha relación a los sujetos de comunidades específicas.⁸⁵

Es precisamente por esta relación significativa que la imagen tiene con el mundo que resulta necesario explicarla desde una visión diferente a la de la lingüística. Es en esta búsqueda por encontrar las diferencias que existen entre las imágenes y el lenguajes que se remite a la realidad; misma que opera de manera

⁸⁴ En el mejor de los casos, esa explicación es más una necesidad de aquel que crea las imágenes por habitar un mundo que no comprende y para el que no está listo. Así, la producción de imágenes es más una relación de carácter ontológico que una relación de orden comunicativo cuando estas emergen sin intervención del mercado, de la moda o de cualquier otro elemento ajeno al sujeto.

⁸⁵ Es necesario hacer notar que, en este sentido, las imágenes rituales descritas en el capítulo 2 de este trabajo operan de manera muy distinta. Esto obedece a que en ellas, la carga significativa de orden cultural es enseñada y aprendida por los miembros de las comunidades. Así las imágenes sacralizadas operan de distinta manera. Es necesario hacer énfasis en que las imágenes de graffiti no son de este tipo, pero que a la vez la práctica misma de esta manifestación adquiere un carácter ritual que aun después de dos trabajos de investigación sobre el tema, es difícil de explicar.

muy distinta entre el lenguaje, con su estructura rígida y la imagen, con sus articulaciones móviles. En este sentido, Simondon (2013 [1966]: 16) menciona que las imágenes poseen tres características fundamentales que la formarán como un aspecto semi-concreto de la realidad: “aspectos de anticipación (proyectos, visión del porvenir), contenidos cognitivos (representación de lo real, ciertos detalles vistos u oídos), finalmente contenidos afectivos y emotivos; la imagen es una muestra de vida”. Estos tres aspectos señalados por el francés permiten tener en consideración que las articulaciones de las imágenes y sus procesos son distintos a las del lenguaje, sobre todo porque el aspecto emotivo—tanto de orden lingüístico como de orden afectivo—juega un papel fundamental en el desarrollo e integración de un sujeto en la práctica.

Otra particularidad que distancia los procesos de significación entre la imagen y el texto ocurre cuando la primera es sujeta a un proceso interpretativo. Es posible mencionar que la imagen en sí misma es una interpretación de la realidad y cuando es interpretada, produce una relación de orden significativo entre el productor y el intérprete. Es como si la imagen y los posibles mensajes—si es que los llegase a contener—que le son colocados actuaran en dos sentidos: uno para explicar el mundo al productor de las mismas y el segundo para explicar los significados del mundo que el receptor comprende. Simondon (2013 [1966]: 94-96)), siguiendo a Lipps, menciona que en la construcción perceptiva de las imágenes aparece la “empatía” (*Einfühlung*) que ayudará a generar modificaciones significativas o ilusiones que producen que las imágenes terminen de construirse en la mente de aquel que las observa. Al ocurrir este proceso en dos diferentes sentidos, la relación antes mencionada rompe con el canal comunicativo tradicional, pues no opera al mismo nivel ni en la misma dirección, debido a que la simbolización, la estructura y la significación de la imagen llegan veladas y no nítidas al receptor, mientras que la interpretación de este último en la mayoría de las ocasiones ni siquiera llega al emisor. En otras palabras es como si el proceso de interpretación enlazara al infinito los significados que cada uno de los sujetos inmiscuidos colocan sobre el producto. Aun cuando ambos procesos atraviesan la imagen, ninguno llega a un destinatario, sino que simplemente existen. Entonces el

proceso de interpretación queda aislado de un posible canal pues el punto más cercano entre el productor y el intérprete ocurre cuando ambos observan la imagen. Sin embargo ésta no otorga los mismos significados para ambos. De manera gráfica este proceso puede ser representado de la siguiente manera:

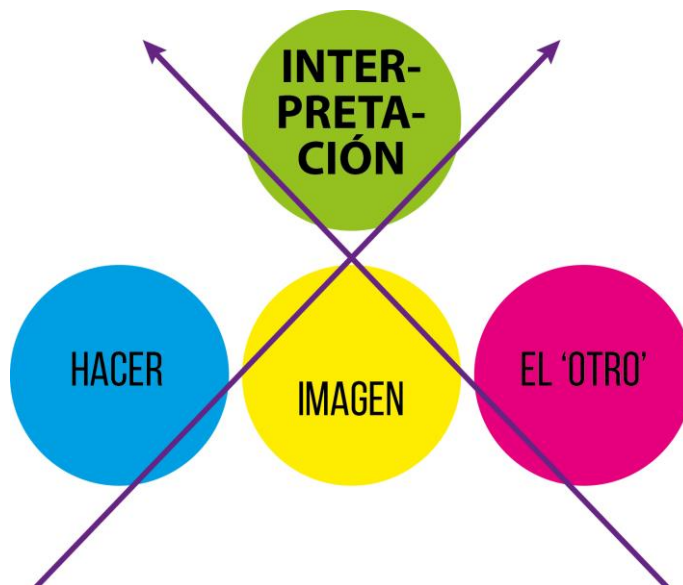


Fig. 12. Relaciones entre el hacer, la imagen y el otro respecto de la interpretación. Desarrollo propio. 2019.

Es necesario tener en cuenta que el hacer representa al sujeto creativo, aquel que genera las imágenes de graffiti; la imagen es en sí misma y finalmente el “otro” es el observador de las mismas. Esta categorización rompe con los elementos del canal comunicativo tradicional y da cabida a observar el proceso de interpretación como una relación trídica relacional que es posible desarticular en distintos niveles⁸⁶.

4.2. Relación *Ego Facis* – *Temporis Opus* – *Altera Vide*

La ruptura con los conceptos provenientes de la lingüística obliga a nominarlos de una manera diferente. En la necesidad de describir un proceso, más que a los sujetos que en él participan, se optó por definirlos como: a) *Ego Facis* que se entiende como “soy el que hace”, b) *Temporis Opus* que es entendido como el

⁸⁶ Estos niveles son descritos con mayor profundidad en el capítulo cinco.

momento en el que la obra ya existe en la realidad y c) *Altera Vide* comprendida como la representación de la mirada de sujeto que no es el hacedor; el “otro” que entra en contacto con la obra. Es necesario hacer énfasis en que estos tres elementos permiten: a) observar a la imagen distante del lenguaje mismo y b) comprender que los contextos de los sujetos que participan del proceso mismo son distintos entre sí y respecto de la imagen que existe ahora en la realidad.

Las contextualidades descritas en este apartado operan de manera indisociable y a la vez de forma autónoma. Cada una de ellas posee niveles que ayudan a definir qué ocurre en cada uno de los aspectos del proceso de creación e interpretación de las imágenes de graffiti y que después—en el capítulo 5—serán retomadas. En este apartado se dan algunos ejemplos obtenidos en el campo sobre la manera en la que operan estas relaciones a partir tanto de la práctica como de la observación. Es posible anotar que las obras que se presentan en este apartado difieren mucho de los *tags* expuestos con anterioridad. Sin embargo, la producción de estos elementos sigue siendo una irrupción en los espacios que los informantes habitan. Aun cuando las características figurativas de las imágenes que se emplearan en este apartado son mucho más reconocibles—similares a las utilizadas en los análisis del capítulo 6—, se ha tomado la decisión de usarlas para explicar de qué manera operan las relaciones entre el productor, el producto y el intérprete. Parte fundamental de este apartado es que se da una *experienciación*⁸⁷ de la práctica y que la información que se obtiene de manera íntegra y al momento por parte del *Altera Vide* de las imágenes es vívida en los espacios en los que son colocadas algunos productos de graffiti. Así pues el investigador se coloca un camuflaje mediante el disfraz de graffitero que también posee.

Cabe mencionar que cuando se es productor de graffiti, al escuchar las opiniones que se expresan sobre la obra que se realiza, el proceso de producción se verá permeado de las ideas de los espectadores pues este proceso de construcción de los significados conjuntos nunca es inhibido. En este proceso ocurre un posicionamiento de la mirada particular de quien crea u observa la imagen. Al respecto, Bruce Kapferer (1986: 189) menciona que estos puntos de vistas estarán

⁸⁷ En el apartado 4.3. se ahonda en este proceso.

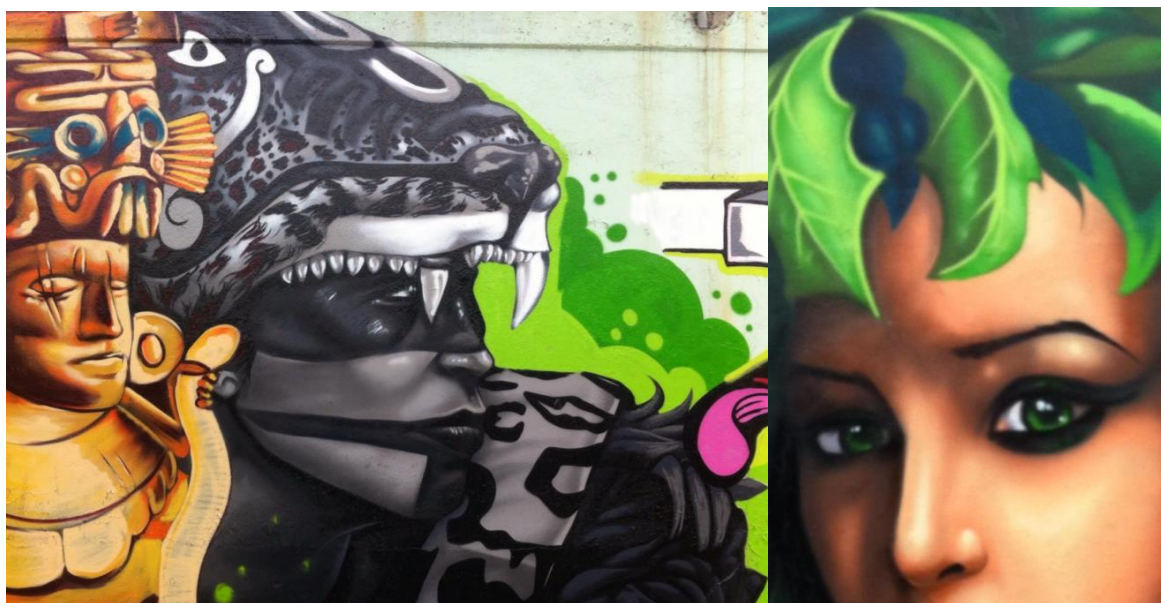
correlacionados con el proceso cultural de cada uno. Si bien es cierto que los graffiteros en general pintan para sí mismos, también es cierto que los espacios sociales en los que se adscriben las pintas provocan una modificación en el proceso que seguirán las obras subsecuentes. “Mejor hubieras pintado algo bonito”, menciona una señora al ver colocados unos rinocerontes de colores irreales en la esquina de la calle José Perches Porras donde ella habita. Así el *Ego Facis* se modifica a partir de la relación con el *Altera Vide*. Ambos circulan sobre el espacio público y ambos observan el mismo objeto. Sin embargo, la relación significativa, la comprensión técnica, el desarrollo de la obra y la vinculación con la misma no operan en los mismos niveles.



Img. 1. Rinocerontes de colores. Newro. Santa Cecilia, Tláhuac. 2017.

El comentario de la vecina de la colonia Santa Cecilia en Tláhuac modifica la percepción que el *Ego Facis* tiene de su propia obra y de alguna manera lo lleva a tomar un camino diferente en las siguientes dos pintas. Si bien no es posible corroborar que el comentario de “hubieras hecho algo más bonito” fue determinante para la construcción de las dos obras que fueron realizadas subsecuentemente a los rinocerontes, es cierto que el graffitero realizó dos pintas con temáticas completamente diferentes. En la primera sé pinta un guerrero jaguar y en la siguiente una mujer revestida de follaje. Ambas en contextos completamente diferentes. La primera en una zona altamente conflictiva del municipio de Valle de Chalco y la segunda en un callejón muy transitado del pueblo San Luis

Tlaxialtemalco de la Delegación Xochimilco. Es necesario hacer hincapié en que describir el espacio en donde son colocadas las obras resulta preponderante pues esto determina tanto la comprensión del contexto general de la obra, como de los aspectos espacio-temporales que determinan al *Temporis Opus*; ambos aspectos necesarios para desarticular el proceso que opera en los tres campos desarrollados a lo largo de este trabajo.



Img. 2 e Img. 3. Obras realizadas en Valle de Chalco y en San Luis Tlaxialtemalco respectivamente. Newro. 2017.

Por otro lado, al aparecer la frase “hubieras pintado algo bonito”, también se puntualiza que el gusto juega un papel fundamental en la interpretación de las obras de graffiti—punto que se desarrolla más a profundidad en subcapítulos posteriores. Como ya se ha hecho mención, los parámetros mediante los cuales son interpretadas las imágenes operan de manera independiente tanto del contexto del *Ego Facis* y del contexto del *Temporis Opus* y únicamente ocurren en el *Altera Vide*, mediante sus propios parámetros culturales. Al respecto Sara Makowski (2010: 20) nos recuerda que “la mirada es un acto creativo que reconstruye en lo que se mira esquemas social y culturalmente aprendidos”. Esa es la razón por la que el gusto termina por ser un aspecto que debe ser evidenciado en este trabajo.

Para este momento no es desconocido que desde hace cerca de veinte años se ha realizado una gran cantidad de obra en la calle. Sin embargo, en fechas más

recientes, desde hace cuatro o cinco años aproximadamente, se ha observado de forma crítica las relaciones que se generan al interior y de manera circundante de este fenómeno. Cuando se pinta en la calle, tanto *Ego Facis* como *Altera Vide* evidencian comportamientos que son propios de cada grupo, sobre todo al momento de colocarse frente a la producción de las imágenes mismas. Al respecto, siguiendo a Pierce, Darin McNabb (2018: 19) menciona que “las leyes y los conceptos son obra de la mente humana con la consecuencia de no formar parte del mundo que conocemos. Nuestro *contacto* con ese mundo es a través de la percepción, una facultad pasiva de recepción” y continúa mencionando que “Nuestro *conocimiento* del mundo proviene, en cambio, de una facultad activa, la del razonamiento”. Ambas, percepción y razonamiento se juegan en la relación que se establece como puente en el *Temporis Opus*, pues es en ella en donde se hacen evidentes las posibilidades de significación contingentes del *Ego Facis* y del *Altera Vide*.

Es así que se puede puntualizar que quienes están familiarizados con el graffiti se acercan y buscan involucrarse con el *Ego Facis*. Por otro lado, quienes no están familiarizados o están en desacuerdo con este tipo de manifestaciones, se repliegan y evitan el contacto con los mismos graffiteros, limitando la relación que se pueda establecer entre ambos y la comprensión de los procesos simbólicos y los significados que estos contienen. Es una incompreensión de un discurso que no hace eco, sino que queda en un objeto colocado en el espacio; un *Temporis Opus* que solo existe independientemente de su relación con el mundo.

Por otro lado la relación entre la producción de las imágenes y el discurso es producto de cómo se signa la práctica. A esta relación es lo que se denomina en este trabajo *Temporis Opus*. Esta relación opera dentro del sistema de significaciones como una entidad autónoma que existe cuando se materializa. En ella es posible hacer evidente que las condiciones en las que se produce operan vaciamientos del *Ego Facis* que adquieren un carácter autónomo cuando lo abandonan y generan un objeto de la realidad que interpela a otros. Ejemplo de esto es la separación entre el graffiti mexicano y el muralismo que se practica en Latinoamérica descrita en el apartado 5.2.1 de este trabajo. Durante el desarrollo de un encuentro en octubre de 2018 fue posible observar que el graffiti mexicano y

el muralismo colombiano de inicios del siglo XXI, son manifestaciones afines que colocan obras en los espacios públicos y que a la vez son separadas por el uso del lenguaje y por tres aspectos que modifican la misma práctica—descritos en el apartado 5.2.5.

De esta manera se evidencia que el *Temporis Opus* genera relaciones a partir de la práctica misma y éstas dan la posibilidad de pensar de forma diferente el proceso de producción e interpretación de las imágenes. A través de la relación que se establece entre el *Ego Facis* y sus condiciones, el *Temporis Opus* y sus condiciones y el *Altera Vide* y sus condiciones, es posible generar un marco de referencia para la creación de un modelo en el que intervengan aspectos de orden intencional, significativo, experiencial y comunicativo en el que se observen distintas peculiaridades del proceso mismo de interpretación de las imágenes. Proceso que deviene de los ordenamientos significativos y procesuales que cada uno de estos tres elementos posee.

4.2.1. La dificultad de definir al otro: *Altera Vide*, transducción y su relación con la imagen

Este apartado pretende dar cabida a la dificultad epistemológica de definir la figura del sujeto que no es el graffitero dentro del modelo presentado en este trabajo. Tal complejidad es efecto de colocar a aquel que observa la obra en un lugar activo en el proceso mismo de interpretación de la imagen. A lo largo de la realización de este trabajo esta figura intentó ser llenada con distintos conceptos que no cumplen con las condiciones necesarias que abarquen la complejidad de un sujeto que: a) observa una imagen, b) interpreta esta imagen y c) es capaz de entrar en una relación dialéctica con la imagen y en distintas ocasiones con el productor de la misma a partir del objeto, la imagen de graffiti, que además se convierte en “otro” y así la misma imagen se convierte en otro objeto ahora significado por el *Altera Vide*.

La dificultad de emplear conceptos que definan la relación en un proceso cuasi-comunicativo—es decir un proceso que no termina de buscar la comunicación de un concepto, pero que no deja de ser interpretado como si lo contuviera—como el que opera en las imágenes de graffiti radica en que éstos ya han sido utilizados

para definir otros procesos propios de la misma comunicación. Así, figuras como las del receptor, el intérprete o el destinatario solo cubren un aspecto de la complejidad de procesos que operan en la calle en el momento que un sujeto se detiene a observar una obra, intenta comprender o coloca significados en ella y finalmente entra en un “diálogo” con ese objeto. Derrida (2001: 255-256), reflexionando sobre la escritura respecto al principio del placer en Freud, nos recuerda que la obra adquiere una forma distinta respecto a cómo se es concebida; en esa autonomía de la obra es que necesitamos desprenderla de su creador para analizar aspectos intrínsecos de la misma y estos deben ser aislados también del proceso mismo de interpretación del otro.

Por otro lado, es de considerar que este intento por colocar un significado que englobe los procesos arriba descritos y que operan en un sujeto particular solo es posible mediante una figura que no provenga propiamente de la comunicación. Términos como el de decodificador, entendido a manera de un aparato tecnológico capaz de organizar información codificada entre dos sistemas⁸⁸, podrían ayudar a entender esta relación. Sin embargo, como ocurre con otros términos, este podría generar una dificultad al momento de colocarlo en una entidad viva como es el *Altera Vide*, pues el proceso observación-interpretación de las imágenes de graffiti no ocurren únicamente de forma lineal entre sistemas de comprensión distintos, pues en este proceso de observación-interpretación puede existir como proceso entre sistemas similares; por ejemplo cuando el *Altera Vide* recae en otro graffitero. Esta dificultad elimina la posibilidad de emplear la figura del decodificador para expresar las funciones de una “visión distinta” respecto de la de aquel que genera la imagen. Es por esta razón que reflexionar este proceso en términos del decodificador obliga a plantear una necesidad por observar el fenómeno interpretativo como una entidad viva construida por operaciones de orden significativo y vivencial entre contextualidades distintas.

⁸⁸ El término ha sido llevado a la comunicación por Stuart Hall. Sin embargo, éste termina por hacer referencia y situar al codificador únicamente como el receptor en un momento de simetría/asimetría o de relaciones de equivalencia e identidad en el proceso de comprensión de un mensaje (Hall, 1980).

Este dilema en la construcción del otro obliga a emplear conceptos que se toman prestados de otras ramas del conocimiento, pues los conceptos provenientes de la comunicación limitan las condiciones de un proceso más complejo que se observa en el campo a través de la propia práctica. Es precisamente en este trayecto terminológico que un proceso de carácter biológico puede ayudar a comprender como funciona la relación entre dos contextos de orden significativo: la transducción⁸⁹. En biología molecular, la transducción es entendida como el mecanismo mediante el cual las células se comparten información genética. Al respecto se debe comprender que:

Los organismos unicelulares, como bacterias y protozoos, se **adaptan** [subrayado mío] al medio que los rodea desarrollando diferentes mecanismos para adquirir y aprovechar los nutrientes de este. Sin embargo, la evolución de los organismos pluricelulares **exigió el desarrollo de sistemas de “comunicación”** [subrayado mío] entre las diferentes células y tejidos que los componen, de **modo de actuar en forma coordinada y armónica entre ellos** [subrayado mío, que debe ponerse a discusión]. Todas las células son capaces de recibir y procesar información. Es posible distinguir distintos tipos de comunicación intercelular (Ennis y Villa-Abrille, 2013: 70).

La complejidad que evidencia la comunicación celular podría ser una analogía de lo que ocurre con la comprensión de las imágenes debido a que esta ocurre de dos maneras: a) de forma directa⁹⁰ que “tiene lugar únicamente entre células

⁸⁹ Debe separarse la transducción biológica de la transducción literaria. Este último opera como una traducción entre dos sistemas expresivos distintos y la reinterpretación que puede existir entre ambos, p.ej. la novela y el cine (Martínez, 2016: 140-147). Este término se emparenta con el de *traducción intersemiótica* propuesto por Alfredo Cid (2017: 182-183).

⁹⁰ Dentro de las formas directas de transducción se encuentra: a) Uniones tipo hendidura o *gap*, que están formadas por estructuras proteicas denominadas conexiones que se ensamblan y crean canales entre las membranas de dos células en contacto, logrando que ambas se acoplen metabólicamente y eléctricamente, b) Uniones Adherentes, que se agrupan entre ellas y con otras proteínas intracelulares, las cateninas. A su vez, las cateninas están unidas a la actina del citoesqueleto. son importantes para mantener la morfología celular normal como también la organización de grupos celulares dentro de un tejido y participan en la señalización durante el desarrollo o remodelado de los tejidos y c) Ligandos asociados a membrana en donde la comunicación es a través de la interacción de un receptor de la membrana plasmática de una célula con un ligando que es, a su vez, parte de la membrana plasmática de la célula adyacente.

adyacentes cuyas membranas plasmáticas están en contacto” (Ennis y Villa-Abrille, 2013:71) o b) de forma indirecta⁹¹ cuando “dos (o más) células pueden comunicarse entre sí sin estar en contacto directo utilizando diferentes moléculas que funcionan como señales químicas entre la célula que la produce y la célula diana” (Ennis y Villa-Abrille, 2013:71). Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre con las células, en el caso de la interpretación de las imágenes, el proceso que éstas últimas sigue es áspero y rugoso, más no coordinado ni armónico. Las condiciones de irrupción de las imágenes de graffiti evidencian procesos sociales e individuales que marcan la realidad misma de forma agreste al emerger sobre los muros e intervenir la visión del otro.

Por otro lado, la transducción también puede ser entendida como “el proceso de transferencia genética desde una célula donadora a otra receptora mediatizado por partículas de bacteriófagos que contienen ADN genómico de la primera” (Iáñez Pareja: 2003) —un virus y una bacteria, por ejemplo. Sin embargo la transducción “en lugar de ser un simple transporte de información, es integración o diferenciación, y se produce un trabajo previo gracias al cual se vuelve posible la transducción final” (Simondon, 2009: 234). Este proceso integrativo es lo que realmente llama la atención, pues ocurre de manera similar en el caso de las imágenes de graffiti que se integran en los espacios comunes entre el *Ego Facis* y el *Altera Vide*. Esto se hace evidente en el nivel de vinculación que se puede tener con las imágenes en donde la integración misma se produce de igual manera mediante la diferenciación que se hace con el otro, ese otro que pinta e interviene el espacio que el *Altera Vide* circula. Así, invariablemente los graffitis transforman la manera en la que los lugares se signan, proveyendo de nueva “información” a la visión que se tiene de los mismos.

Aun cuando pareciera que estas dos definiciones se alejan de lo que atañe a esta tesis, es posible conectar la complejidad de procesos químicos que se necesitan para que ocurra la transducción a nivel biológico con el proceso de

⁹¹ En las formas indirectas de transducción aparecen: a) Ligandos, en donde las moléculas que actúan como señales intercelulares pueden ser de naturaleza química variada: péptidos y proteínas, como la angiotensina II, la endotelina y la insulina; esteroides, como la aldosterona y los estrógenos, etc. (Ennis y Villa-Abrille, 2013:71-72).

compartir la información entre el sujeto que crea las imágenes y su observador y los significados que puede estar colocando en sus graffitis. Este proceso se vincularía con el mismo término empleado por Gilbert Simondon (2009: 38), quien entiende por transducción “una operación física, biológica, mental, social, para la cual una actividad se propaga progresivamente en el interior de un dominio, fundando esta propagación sobre una estructuración del dominio operada aquí y allá”. En esta propuesta en particular sobre un proceso de interacción significativa se aleja de la dicotomía dialéctica que se ha presentado siempre entre el emisor y el receptor y ofrece la posibilidad de situar a ambos sujetos autónomos en un entramado vinculados por el objeto. El mismo Simondon (2009: 39) menciona que “existe transducción cuando hay actividad que parte de un centro del ser, estructural y funcional, y se extiende en diversas direcciones a partir de ese centro, como si múltiples dimensiones del ser aparecieran alrededor de ese centro” y que ésta es “un descubrimiento de dimensiones cuyo sistema hace comunicar a las que pertenecen a cada uno de los términos” (Simondon, 2009: 41). Es decir que la comunicación no existe sin un objeto que la produzca. En este caso particular el centro no estaría ocupado por la imagen, sino por el proceso mismo de creación-observación-interpretación que la rodea.

De esta manera la interpretación de las imágenes de graffiti sufren un proceso transductivo en el que la información de que el *Ego Facis* coloca en la obra—y de la que él mismo no es del todo consciente—es ‘asimilada’ por el *Altera Vide* mediante cuatro factores: la preinterpretación, la comprensión, la significación y la vinculación⁹². Vale la pena mencionar que cada uno de ellos se conectará con elementos de carácter constructivo y visual de la imagen dependiendo de la relación que se establezca tanto con el *Ego Facis*, como con el *Temporis Opus*. Estas relaciones se tornarán de carácter transductivo en tanto que no funcionan a nivel dialéctico, sino como entidades aisladas de un proceso mayor; proceso que estará organizado a partir de elementos de carácter relacional entre tres universos separados y no establecidos de forma unívoca. Vale la pena puntualizar que estas

⁹² La forma en la que cada una de estas es comprendida, se encuentra vaciada en cuadro metodológico presentado en el apartado 5.4.1. De ahí que por el momento solo sean presentadas y se dé una explicación de la forma en que estas relaciones operan.

relaciones se mantienen de forma organizada en el modelo debido a que se requiere una estructura visual que permita el análisis. Sin embargo, este modelo no debe tornarse rígido, pues la posibilidad de organizar articulaciones entre elementos similares solo sirve a un aspecto de orden metodológico y no a una estructura inamovible.

Finalmente, vale la pena mencionar que llenar este espacio del “otro” que no es el graffitero resulta complejo debido a que las reacciones que se presentan en la calle son muy variadas—de ahí la necesidad de echar mano del proceso de transducción. Existen posibilidades de vinculación más fuertes entre graffiteros y personas que comprenden esta práctica urbana y que pueden ser o no otros graffiteros, similar a lo que ocurre entre células que comparten una membrana similar. De la misma manera existe la posibilidad de que el *Altera Vide* recaiga en un sujeto que no esté involucrado con la práctica y debido a eso establecer relaciones indirectas con el objeto pues la variedad de visiones que se pueda tener sobre el mismo objeto estará determinada, como ya hemos mencionado, por factores culturales heterogéneos. Así, el agrado, el desagrado o la violencia que puede existir en los comentarios que se reciben mientras se realiza esta actividad dificultan la categorización del sujeto que no hace el graffiti—aun cuando el *Altera Vide* en sí mismo realice esta práctica. Así la transducción aparecería en los nexos que existen entre las articulaciones de dos niveles de comprensión significativa de las imágenes mismas. Esta transducción funcionaría como unión entre el *Temporis Opus* y el *Ego Facis* o como intersticio entre el *Temporis Opus* y el *Altera Vide*; más adelante, en el apartado 5.4 de este trabajo, se retomará esta idea.

4.2.2. Tres contextos necesarios en la comprensión de las imágenes de graffiti: Contexto del hacer– Contexto de la imagen – Contexto del otro

Cada imagen que se produce no es ni anacrónica ni atópica, se desarrolla en situaciones, contextos y tiempos particulares. Se entiende por contexto la serie de condiciones que existen alrededor de un objeto, un sujeto o un fenómeno. Estas condiciones por lo general, son entendidas como elementos de corte simbólico en tanto que determina el accionar y los significados mismos que operan en los sujetos.

Los contextos determinan las cosas, el lenguaje y todo aspecto cultural en tanto que se generan a partir de la interacción de los individuos que en ellos establecen sus propias dinámicas. En este sentido Thompson (2006: XIX) mencionará que los contextos “están organizados en formas complejas” pues los órdenes significativos que en ellos operan se van construyendo a partir de un desarrollo histórico y todas sus interacciones.⁹³

Esta idea de contexto permite comprender que las imágenes de cualquier tipo se suscriben a una espacialidad y una temporalidad particular. Las grandes obras, si bien pueden guardar un grado de atemporalidad—aun con su gran desarrollo técnico y conceptual, son reinterpretadas en cada tiempo específico (Lizarazo, 2004: 70) —son generadas por factores particulares que cada productor vive en la época que las realiza. Así, de igual manera el tiempo, el espacio y las condiciones culturales, juegan un papel importante tanto en la realización como en la comprensión de cualquier imagen. Este es el caso del graffiti—en el capítulo 1 de este trabajo en particular ya se ha realizado un recorrido histórico que puede explicar algunas de las características de la época en la que este fenómeno aparece. En este sentido, las condiciones que han marcado el final del Siglo XX y el inicio del XXI han provocado que los contextos, es decir las condiciones significativas sobre un objeto, se fragmenten y la mirada que se tenga de la imagen tenga que ser descrita de distintas maneras. Así, a pesar de este recorrido histórico y de la vivencia respecto al fenómeno, aparece la interrogante: “¿desde dónde se interpreta?” Esta pregunta pareciera ser olvidada al momento de realizar una aproximación o una interpretación de cualquier obra o fenómeno. Se interpreta y se analiza desde una contextualidad particular: la del intérprete—aquí definido como *Altera Vide*. En muchas ocasiones pareciera que éste olvida que sus condiciones políticas, económicas, sociales, académicas, culturales o subjetivas se encuentran en un juego interminable respecto a lo que observa de las imágenes. Sin ser la

⁹³ Este desarrollo lo realiza el mismo Thompson (2006: XIV-XXIII) en la introducción de su texto *Ideología y cultura moderna*.

intención, éste colocará una serie de significados que no provienen de aquel que crea la imagen, sino que son colocados a partir de sus propios parámetros.⁹⁴

Para ejemplificar esta relación, sin entrar en detalles, es posible recuperar las experiencias de Victor Turner (2013[1980]: 63-101) respecto a los colores de los rituales Ndembu, pues observa y trata de comprender a través de sus informantes las particularidades que el rojo, el blanco y el negro poseen respecto a la ritualidad que ellos viven en su estructura simbólica. Victor Turner (2013 [1980]: 50) mencionará a bien que “hay que estudiar los símbolos en el contexto concreto”, pues dichos contextos no son mediados por los parámetros culturales del observador, sino que existen y persisten más allá de ellos y que éstos dotan de significaciones particulares a grupos particulares. El ejemplo del color en Turner permite observar dos particularidades sobre por qué es necesario separar los contextos: 1) al no estar inmerso en una estructura simbólica particular, el observador foráneo tendría que estar en contacto con los informantes que le permitiesen comprender “que significa” cada color y 2) que el proceso de interpretación requiere de una vinculación directa con el sistema de significados que los grupos colocan en cada uno de los elementos visuales.

Las observaciones de Turner permiten comprender que las estructuras significativas de las imágenes operan de manera particular en los grupos y más aún en los sujetos. Ser parte del grupo coloca una serie de significados que solo pueden ser entendidos y reproducidos por sus miembros, mas no interpretados por aquellos que se encuentran al margen de la contextualidad particular del grupo. Cuando se está al margen del grupo o de las condiciones culturales particulares de producción, la interpretación de las imágenes debe ser realizada tomando en cuenta el propio contexto del intérprete. Esto quiere decir que si se pretende realizar una interpretación que exceda los límites de la estructura—esta última entendida como las características visuales explicadas en el método iconográfico de Panofsky (2017 [1962]: 42-49) —sería necesario que el intérprete describiera no solo lo que observa de la imagen, sino que describiera sus propias particularidades contextuales y

⁹⁴ Es necesario hacer hincapié en que este proceso se complica en el momento en el que el mismo intérprete entra en interacción con las imágenes y con el *Ego Facis*. Por esta razón la noción misma de “intérprete” fue vinculada a un proceso que en este trabajo se define como *Altera Vide*.

separarlas tanto de la contextualidad de quien produce, cómo de aquella en la que está colocado el producto. En este orden de ideas, el graffiti ofrece la posibilidad de articular tres segmentos respecto al contexto en el que se interpreta una imagen. Tomados de las teorías de la comunicación más clásica, la interpretación de las imágenes debe ocurrir: en el productor—*Ego Facis*, en el producto—*Temporis Opus*—y en el intérprete—*Altera Vide*. Esto resulta necesario debido a que tanto la comprensión como la vinculación que se adquiere respecto a esta manifestación radican ya sea en la forma que se vive dentro de ese contexto particular o si este fenómeno se observa e interpreta desde afuera. Al respecto, cabe mencionar que la polarización que otorga el graffiti como fenómeno radica en que: a) no es indiferente a las personas (o les agrada o les disgusta; rara vez existirá un punto intermedio), b) es un fenómeno contemporáneo y c) existe un amplio cultivo de relaciones al interior del fenómeno, mismas que producen nuevas relaciones a su vez. Esta comprensión del fenómeno, así como los rasgos respecto al gusto, solo es posible observarla mientras se es parte de él, es decir, mientras se vive la experiencia de pintar en la calle. Sin embargo, parafraseando a Victor Turner (2013 [1980]: 56), las prácticas y las estructuras de los grupos sociales siempre deben ser contrastadas con los usos, pues debido a la separación entre la práctica y la teoría, entre el saber qué y el saber cómo (Scruton, 2014 [1983]: 315-316) es que resulta posible contrastar los significados y las acciones como parte de contextos separados anidados en un contexto general. Esto inevitablemente invita a buscar la comprensión del graffiti a través de la vinculación existente entre las “formas de hacer” y los significados que cada una de esas formas conlleva. En el contexto del productor existen parámetros de orden simbólico que no pueden ser explicados por el intérprete, pues este último necesitaría estar del “otro lado” si su intención es poder comprender esa carga simbólica. En el apartado 4.3.2 de este trabajo es expuesta la manera en la que este proceso simbólico ocurre en el *Ego Facis*. Finalmente es necesario subrayar que el contexto del productor determina la producción misma y el proceso de simbolización de las imágenes del graffiti. Sin embargo, la significación y posible interpretación de las mismas no corresponden al ámbito de éste. Por un lado ocurrirá algo particular en la imagen y por otro, ésta

entrará en una relación dialógica con el intérprete produciendo una serie de significados que no necesariamente aparecerán en quién hizo la misma imagen.

Por otro lado, las imágenes de graffiti poseen una contextualidad que se separa de la descrita a través del proceso simbólico del *Ego Facis* y del *Altera Vide*. Las imágenes poseen peculiaridades que la colocan en la posibilidad de ser emisor y mensaje a la vez, pues en el momento que “existen” fuera del productor, éstas adquieren independencia. Así el proceso se profundiza y da pie a un tiempo particular de la imagen: el *Temporis Opus*. Esta idea se sustenta en el hecho de que la imagen es interpretada y produce un efecto estético aun cuando el productor de la misma no pretenda que tales acciones ocurran. La materialización del objeto en la realidad externa del sujeto le otorga la posibilidad de que “el otro” coloque y vacíe toda la carga de significados que éste último posee. Es así que en ellas aparecerán elementos contingentes que las descolocan de su producción y las convierten en otras cosas. Así una imagen que puede ser simplemente una firma autorreferencial se transforma en un elemento significativo del espacio público para aquel que la observa. Este proceso ocurre porque el intérprete no necesariamente se encuentra vinculado a la práctica; lo que produce que los significados que éste le pueda colocar a la imagen sean múltiples. Es a través del carácter polisémico de las imágenes—descrito por Roland Barthes (1986)—que éstas se desvinculan de los procesos de significación existentes tanto en el productor como en el intérprete. Un *tag* (imagen siguiente) es el ejemplo más claro de lo que aquí mencionamos. La imagen, que opera fuera del sujeto que la crea, puede significar varias cosas. Desde ser una marca insignificante, hasta denotar un barrio peligroso o un signo criminal. Sin embargo esta imagen en particular, en palabras de su autor, sólo dice Newro.



Img. 4. *Tag* de Newro. San Juan Ixtayopan, 2015.

A diferencia de lo que ocurre con estas imágenes autorreferenciales conocidas como *tags*, una imagen más clara puede ser decodificada de manera sencilla a través de la observación de los elementos que en ella operan. Una imagen que haga referencia a un sistema de signos fácilmente reconocibles en una cultura determinada permite que los sujetos que estén en conexión con ese sistema en particular, comprendan lo que el productor “dice” a través de ella. Esto reafirma la idea de que es necesario comprender el sistema de códigos existentes en una imagen de graffiti. Mientras el tag es incomprensible para la mayoría de los observadores y produce tanto carácter polisémico como la posibilidad de generar significaciones abiertas, una imagen más figurativa ofrece la posibilidad de comprender de mejor manera los “mensajes”—cuando estos son colocados en ellas⁹⁵—o las imágenes propiamente dichas. En este sentido es posible considerar que el significante de las imágenes de graffiti no tiene un significado intrínseco; este último es contingente y estará únicamente ligado a la posibilidad de que el sistema de códigos sea o bien proporcionado por un tercero o bien que el observador esté vinculado al sistema de significados contenidos en la imagen misma.

⁹⁵ En el apartado 4.5. se aborda la idea de la intencionalidad que tiene que ver con si las imágenes de graffiti inherentemente tienen o carecen de un mensaje intencionado.



Img. 5. Mural autogestivo realizado en el pueblo de San Pedro Tláhuac en 2019.

En este ejemplo es reconocible la imagen del ajolote y la imagen de la serpiente. Posteriormente es posible encontrar las referencias a la leyenda de Quetzalcóatl y su hermano Xólotl. Sin embargo, es necesario que el *Ego Facis* y el *Altera Vide* conozcan esos elementos significativos para que se pueda comprender la obra. En este caso particular el productor desconocía la leyenda y es a través de las condiciones del contexto en el *Altera Vide* que le resulta posible acceder a ese sistema de significados.

Finalmente, aquel que terminará por observar e interpretar la imagen posee una contextualidad distinta a las otras dos. El *Altera Vide* se convierte en “el intérprete de la imagen” en el momento que ésta le es colocada “en frente”. La contextualidad del intérprete está permeada, al igual que la del productor, de miles de relaciones de carácter cultural y significativo. Cabe mencionar que esta última contextualidad es en donde aparece el proceso de interpretación propiamente dicho. En este último contexto, el “otro” desarticulará los significados para dotar de sentido a la obra colocada ante sus ojos. Este proceso es inherente al ser humano, pues éste necesita llenar los vacíos que no le son comentados pues, como ya se ha hecho mención en este trabajo, existe una angustia que no permite dejar espacios

vacíos. Dicho de otra manera, todo debe estar significado para que funcione dentro de un sistema cultural. Sin embargo los sistemas culturales del *Altera Vide* y del *Ego Facis* no son idénticos. Por el contrario se encuentran en yuxtaposición y el único medio por el cual entran en contacto es mediante la imagen finalizada y colocada en el espacio. Así podemos reconsiderar un postulado anterior (Guerrero, 2015) en el que las imágenes del graffiti son empleadas por el sistema capitalista para la reproducción de mensajes de corte comercial y que pretenden la venta de productos. Al ser empleadas las imágenes de graffiti para este fin, dos sistemas culturales se enciman provocando vacíos en la significación de los mismos. En el siguiente esquema se hace evidente que el contexto del graffiti, al ser involucrado con el capital produce que el receptor⁹⁶ o *Altera Vide* tenga que estar en contacto con dos sistemas culturales diferentes: por un lado el del graffiti mismo y por otro el de las marcas comerciales representadas por el capital. Esta condición produce que un mensaje que pretende ser de corte comunicativo emplee al graffiti para vender un producto—un reloj en este caso—pero la comunicación no se logra pues la condición del graffiti no es la de comunicar un mensaje, sino la de expresar las propias condiciones de aquel que lo realiza.



Fig. 13. Relaciones entre sistemas culturales del graffiti y el capital. Desarrollo propio. 2015.

Vale la pena mencionar que regularmente las políticas culturales del capitalismo—ejemplificados en la industria cultural (Horkheimer y Adorno, 1998 [1969]) o en el espectáculo (De Bord, 2000 [1967])— solo pretenden satisfacer necesidades

⁹⁶ En este ejemplo la visión del canal comunicativo se mantenía de la misma manera que como opera en el lenguaje oral y escrito: Emisor, mensaje y receptor. Sin embargo, en este escrito ya ha sido expuesta la necesidad de tomar un poco de distancia de la lingüística.

inmediatas y pocas veces se preocupan por la manera en la que los sujetos se vinculan a las prácticas que realizan, reafirmando la idea de que existen huecos que el intérprete es incapaz de llenar, lo que genera infra-interpretación o sobre-interpretación de las imágenes que observa.

Por otro lado, ya desde el siglo XVIII, Schleiermacher observaba que los significados que son colocados a una obra—un texto para este autor—aparecen en el intérprete y no en su productor. Dentro de los criterios que empleaba para realizar una interpretación de los textos bíblicos aparecía una:

...multiplicidad de los significados que están en el intérprete y su pragmática más no en el texto. Es decir que la explicación no es literal, sino dilucidación del sentido y del espíritu, donde el intérprete sostendrá un diálogo con el texto que implica diferentes puntos de vista, diversas concepciones dadas por su momento histórico, indudablemente disímil del texto y de su autor (Arráez, 2006:175).

En el caso específico de las imágenes de graffiti, más allá de existir una distancia histórica es necesario evidenciar que existen otros tipos de distancias y que éstas coinciden en los mismos espacios temporales. Estas distancias, que provienen de la economía, la política y la cultura, producen una contextualidad diferente entre quien produce y quien interpreta. En el caso del graffiti, quien produce genera sus imágenes a partir de lo que le ofrece el contexto. En ocasiones éste estará permeado de violencia y marginación y, aunque en algunos casos —sobre todo en aquellos que acceden a mejorar sus condiciones mediante el estudio o la adquisición de recursos económicos—esto puede ocurrir de manera diferente. Es un hecho que los propios parámetros culturales o estilísticos del productor entraran en confrontación con los parámetros culturales del intérprete. Sin embargo ambas visiones entran en contacto, como ya se ha mencionado, a través del producto que es colocado en el espacio-tiempo que ambos comparten.

Es necesario recalcar que el fenómeno del graffiti es un hecho contemporáneo que, hasta el momento en el que se escribe este texto, está ocurriendo. Esto abre la posibilidad a plantear una forma diferente que interpreta *in situ* y en el mismo momento en el que ocurren los fenómenos. Es entonces que se

plantea la necesidad de fragmentar el contexto general en estos contextos particulares. Esta reflexión también coloca la posibilidad de pensar la interpretación de las imágenes del graffiti como una relación trídica en la que los procesos son autónomos y que a su vez se encuentran interrelacionados mediante otros procesos que se desprenden de estas relaciones. En contraste con lo señalado por Adolfo Sánchez Vázquez (2005: 13-14), consideramos que la relación entre el artista—productor de graffiti en este caso--, la obra y el espectador no es dialéctica⁹⁷, sino trialéctica debido a que los procesos de comunicación, interpretación y el proceso creativo son autónomos y diferentes entre sí. Estos son señalados en el siguiente diagrama. En éste se hace evidente que las condiciones en las que operan cada parte del proceso son diferentes y que las relaciones entre las tres partes se deconstruyen para explicar la manera en la que este escrito se adentra en la masa negra que ocurre dentro del proceso mismo.

⁹⁷ Aun cuando la visión de este trabajo difiere de Sánchez Vázquez, es necesario hacer notar que sus aportaciones respecto al papel activo del receptor de las imágenes y la idea de autonomía de la obra (Sánchez, 2007 [2005]: 14-16) son dos elementos que aparecerán de manera constante en este trabajo, sobre todo en los últimos dos capítulos.

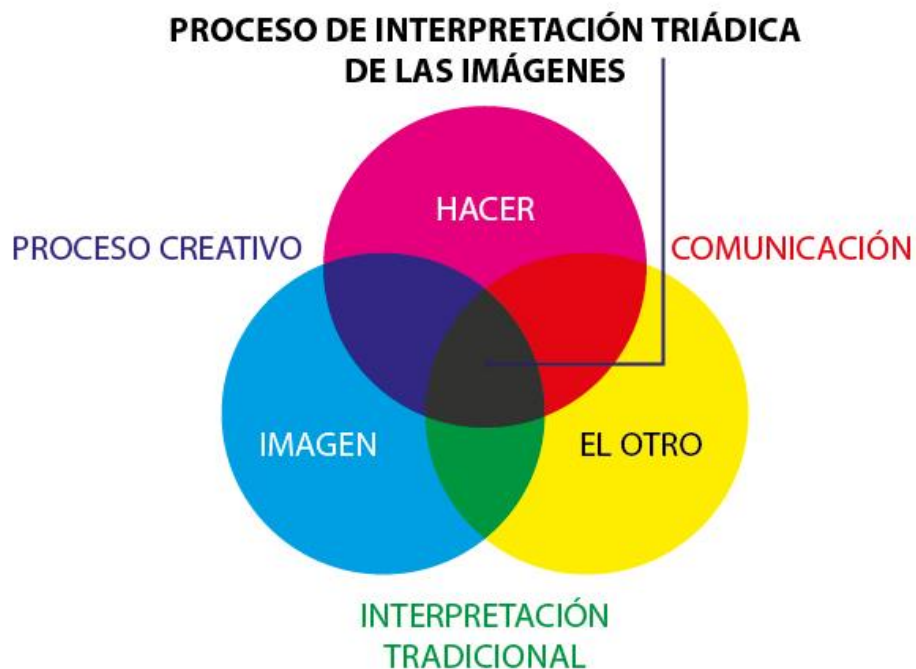


Fig. 14. Momento en el que ocurre la interpretación triádica de las imágenes de graffiti.
Desarrollo propio. 2018.

4.2.3. La fragmentación del contexto y su función referencial en el caso de las imágenes de graffiti

Las funciones del lenguaje son elementos de análisis que Roman Jakobson (1983) planteó para comprender los procesos en el ámbito de la comunicación. Aun cuando se ha tomado distancia de la lingüística para explicar parte del proceso que aquí es descrito, es necesario retomar algunos aspectos necesarios para fundamentar este planteamiento. Si bien se ha hecho énfasis en que la imagen y el lenguaje operan en dos niveles distintos entre sí, es necesario mantener una vinculación con los procesos que la misma comunicación evidencia. En este sentido, una de las funciones del lenguaje que es necesario replantear en el caso de las imágenes del graffiti es la referencial. En palabras de Jakobson (1983: 353) la función referencial se centra en el contexto en el que un mensaje es emitido y es comprendida como

el hilo conductor de varios mensajes. Para el autor ruso, un mensaje necesita siempre de un contexto o un referente que el destinatario pueda captar (Jakobson, 1983: 352). En este caso en particular el productor es el que necesita de un contexto, un elemento espacio-temporal en el que se circunscriba el objeto. Nada existe en aislado, pues, como ya se ha mencionado, todo elemento que existe en la realidad existe en situaciones particulares.

Para Raymundo Mier (1990: 25) en el lenguaje “se inscriben ciertos elementos que van indicando como se relaciona quien habla con lo que él mismo está diciendo...con el aquí y ahora de su acto [de habla]”. Esta relación entre el acto y lo que se hace es la condición contextual ineludible de la imagen, que si bien no está del todo relacionada con el lenguaje oral, el hecho de convertirse en un elemento material de la realidad obliga que sea observada como un acto, un hecho realizado por alguien en condiciones contextuales particulares. En el caso de las imágenes de graffiti esto opera de la misma manera. El producto existe en las condiciones en las que el productor lo realiza y respecto a cuál es la intención de hacerlo—si es que la intención existe⁹⁸. Respecto a la relación con la intención, el contexto opera como amalgama para que ésta exista. Siguiendo a Frege, Ricoeur (2011 [1976]: 35) menciona que “no estamos satisfechos con el significado, sino que presuponemos una referencia”. Traduciendo en términos de Jakobson, se necesita de un contexto para que aquello que se hace “tenga un significado”.

El carácter anacrónico de las imágenes, es decir su perdurabilidad más allá del tiempo específico en el que son producidas—y ahora del espacio gracias al internet—genera que las referencias que anudan el mensaje y de igual manera el contexto se diluyan o se fragmenten. Esta fragmentación del contexto es lo que permite organizarlo en una serie de articulaciones que se producen a partir del mismo proceso transductivo que se genera entre el *Ego Facis*, el *Temporis Opus* y el *Altera Vide*. No es extraño que se observe este fenómeno en la actualidad. Las imágenes de graffiti dotan de significado a los lugares, sin embargo éstas imágenes no están vinculadas a ningún proceso dentro de las comunidades donde se colocan,

⁹⁸ Se ha hecho mucho hincapié en que el graffiti no tiene intención clara. En el apartado 4.4 se hace énfasis en esta idea.

pues las imágenes poseen una “síntesis a proporciones iguales de energía endógena motriz y de información” que es “proveniente del medio [mismo que] es un símbolo concreto de la relación entre el sujeto y el medio” (Simondon, 2013 [1966]: 28).

Así, las imágenes, son productos descontextualizados que no recuperan la visión del *Ego Facis*. Son elementos vacíos de significación; objetos asignificantes. En contraste, las imágenes de graffiti, ricas en técnica y color, también son suprasignificadas en otros espacios a través de un *Altera Vide* ávido de colocar sobre ellas cargas significativas que les expliquen las razones por las que esas imágenes existen. Se convierten en elementos capaces de “modificar el espacio público” o en contener discursos hiper elaborados que, a decir de académicos, estetas y filósofos, contienen en sí mismos un bagaje del que muchas veces el productor ni siquiera es consciente.

En estas condiciones de producción y de contraste con su interpretación, el contexto y su función referencial se modifican, fragmentándose en tres contextos diferentes mencionados desde el inicio de este capítulo. Esta fragmentación es el elemento que sirve de guía para generar el modelo descrito en el apartado 5.5 de este trabajo.

Finalmente, vale la pena mencionar que el proceso de linealidad en la comunicación limita la comprensión de los mensajes de las imágenes. Esto ocurre porque la imagen es un elemento contingente. Esto quiere decir que las imágenes pueden y no pueden comunicar al mismo tiempo. Es una peculiaridad que podría ser ilógica, sin embargo el principio de contingencia aparece como una posibilidad que no debe ser descartada de facto. Las imágenes comunican a nivel del intérprete, pero no lo hacen al momento de ser concebidas. La condición de contingencia en las imágenes las provee de significado, en tanto que el intérprete las nombra; “no son” en tanto que el productor no coloca una intención nítida en su realización—fundamentalmente porque ni él la tiene clara. Como ya se ha hecho mención, esta condición contingente de la imagen le es colocada desde su carácter polisémico, pues no existe un significado específico para las imágenes que solo irrumpen en los espacios y que están repletas de la propia angustia del *Ego Facis*.

4.3. El graffiti y el proceso de *experienciación*

El graffiti es una construcción simbólica en la que diferentes factores se colocan de manera integral. En la realización de los graffitis operan una serie de organizaciones de carácter significativo y de orden simbólico que no necesariamente se encuentran conectadas con el entorno donde son colocadas. Así, estas construcciones son procesos simbólicos de orden individual y significativas a nivel colectivo, mismas que se generan y se interrelacionan solo al momento en el que un graffiti aparece en el espacio público. Es precisamente por las conexiones significativas que es necesario acotar las experiencias de los significados. Pues las experiencias determinarán como ocurre el proceso de individuación de esos significados. La pregunta fundadora a este respecto se plantea: ¿Lo leíste en un libro, o fue una experiencia real? (Turner, F. 1986: 73). Este cuestionamiento se desprende de los significados de los textos que se encuentran en contra posición de la experiencia de sentido; parte de la necesidad por explicar el proceso experiencial del mundo con el fin de promover un acercamiento más profundo a la construcción de tales significados.⁹⁹

Como se ha mencionado, tanto el contexto del sujeto que crea estas imágenes, como el lugar donde se coloca el objeto y el de aquel que la terminará observando juegan un papel importante en el desarrollo mismo de las obras. Este apartado identifica y categoriza algunos de los factores que se articulan al momento de la realización de un graffiti. Parece necesario aclarar que para la realización de esta parte de la tesis, la atención se centra en los procesos que ocurren y que se “viven” en el *Ego Facis* del graffiti. Sin embargo, en este proceso no queda aislada la “vivencia” misma de aquel que observa y entra en diálogo con la obra, del *Altera Vide*, pues, como menciona Bruce Kapferer (1986: 189), “la estructuración de la acción social y las relaciones constituidas de estas dentro de la cultura limitan la probabilidad de que las personas compartan la misma experiencia [trad. mía]”. Es

⁹⁹ Esto no quiere decir que los significados operen de una forma unívoca. Por el contrario, la plurivocidad de orden simbólico de las imágenes de graffiti evidencia que el principal elemento a desarrollar y a comprender es la forma en la que los procesos se entrelazan a través de la experiencia misma.

precisamente porque la experiencia de un fenómeno u objeto no es compartida en todos los niveles, que resulta necesario evidenciar la manera en la que ésta ocurre entre aquellos que hacen las imágenes. Es por esta razón que, para entender este proceso, es necesario comprender cómo ocurre la creación de la obra.¹⁰⁰ Al respecto, basta decir que “la invención es la aparición de la compatibilidad extrínseca entre el medio y el organismo y de la compatibilidad intrínseca entre los subconjuntos de la acción” (Simondon, 2013 [1966]: 158); sencillamente explicado será la conjunción de la experiencia vívida de los sujetos y del entorno en el que se desarrollan las obras lo que dará pie a la materialización de la misma.

A lo largo de todo este trabajo se analizan algunos de los factores sociales, políticos, económicos y psíquicos que rodean los procesos de algunos de los graffiteros y la manera en la que pueden ser entendidos. A nivel metodológico, este planteamiento proviene de la “experiencia” misma de la realización del graffiti y la forma en la que es posible observar la interrelación que se establece entre el “acto de hacer” y la “observación del objeto creado”¹⁰¹; de esta manera se explica no solamente dicho proceso, sino el contexto en el que este se desarrolla. En este sentido, es necesario recordar que la experiencia es un proceso en que se encuentran involucrados la *inferencia* y la *intuición* del mundo (McNabb, 2018: 33-35) que se comprende precisamente mediante la experiencia misma. Este proceso mental permite que la experiencia se convierta en un elemento central no solo del proceso creativo, sino en un aspecto de orden metodológico que ayuda a aclarar lo que vive el sujeto al momento de crear u observar e interpretar una imagen. Donald Winnicott (2013 [1984]: 117) anota que la experiencia existe en la realidad psíquica de los sujetos y que esta estará filtrada por el lenguaje y por la percepción misma. Vale la pena mencionar que para explicar este proceso en la creación de las

¹⁰⁰ En el apartado 4.3.2. de este trabajo se expone una posible solución a este dilema.

¹⁰¹ Simondon (2013 [1966]: 158-159) observará que la imagen siempre tendrá retroalimentación entre aquel que la genera y aquel que la observa. Sin embargo, en el caso de las imágenes de graffiti, ese proceso se exagera cuando, derivado de la democratización implícita de esta práctica en el espacio público, ocurre una interpelación real entre el hacedor y el observador, como la que se señala en el apartado 4.2.2 y 5.2.3 de este trabajo.

imágenes de graffiti se evocan dos conceptos: la función emotiva del lenguaje y la explicación del proceso creativo.

Vale la pena resaltar que los procesos que rodean la experiencia de “hacer” han sido visibilizados por Francisco Pérez Cortés quien, en su libro *El acto creativo*, arroja el término *experiencia creativa*. El autor la define como “el recorrido a través del cual una persona accede a la realización de una obra [...]” que es un “[p]roceso general que articula componentes de diferente tipo y procedencia, para la elaboración de las obras” y que ésta “tiene un punto de partida” (Pérez, 2016: 17). Si bien el planteamiento de este apartado se asemeja al descrito por Pérez Cortés, en tanto se retoma la idea de la experiencia como proceso múltiple de orden individual y colectivo que interfiere con la realización de la obra, también se aleja de éste pues pretende tomar en cuenta algunos aspectos del orden de la “vivencia”, del hacer mismo de las cosas¹⁰². Es decir que la experiencia no solo se queda en el proceso, sino que ésta se organiza y se vive de forma particular a partir de las condiciones en las que se crean las imágenes. En este sentido, en la realización de una imagen de graffiti, aparecen factores de orden técnico, mecánico y corporal que son comprendidos mediante la capacidad de enfrentarse al muro y la realización de una obra con los aerosoles. Esta relación marca la pauta para una reflexión a través de la experiencia que no necesariamente tiene que ver con los aspectos meramente estéticos que se pueden vivenciar a través del objeto. Por el contrario, ofrecen la posibilidad de “vivir a través del objeto mismo”. Refiriéndose a la producción de los instrumentos empleados por el hombre primitivo, Simondon (2013 [1966]: 167, mencionará que su “construcción propiamente dicha [...] exige una capacidad de integración más elevada y una experiencia previa en la forma de manipulaciones”, lo que coloca la posibilidad de pensar que la realización de una obra es producto de la experiencia, pero también de la comprensión técnica y tecnológica que la rodea. Es de mencionar que la práctica dotará de significados de orden simbólico al objeto mismo y que en este proceso se definirá una parte no explicitada en la obra, sino solo mediante la realización de la misma. Enfrentarse al calor, el sol, el ruido de las

¹⁰² En este sentido es posible crear una analogía con aquello que describe James W. Fernandez (1986: 168-169) respecto a los usos de las imágenes de algunos pueblos y la importancia que éstos cobran no por el sentido estricto del objeto, sino por el comportamiento que rodea su uso.

calles y la experiencia de pintar con aerosol y otros materiales—si bien son de carácter estético porque se filtran mediante los sentidos—da la posibilidad de explicar cómo es que se “experimenta” la práctica misma.

Cabe mencionar que esta relación que se vivencia y que se significa de manera particular en la relación misma con la práctica se puede comprender como “experienciación”, una manera en la que se vive en contacto con el objeto, su realización y la capacidad de interpelarlo. El término “experienciación”, como es entendido en este escrito, hace referencia a un proceso dual que parte de la experiencia del sujeto sobre su propia condición en un fenómeno significativo, pero también en las relaciones subsecuentes que se establecen a partir de la interpelación con el objeto mismo. Es decir que la experienciación se convierte en una dinámica que se establece entre los individuos, los objetos y la forma en la que estos modifican el entorno y las relaciones que en él se establecen. Es necesario anotar que la primera vez que se tuvo contacto con el término fue en una conferencia de Francisco Irigoyen¹⁰³, quien, mediante el matema de Lacan, explica la relación de la arquitectura con el proceso de significación y experiencia del mundo. Sin embargo, el planteamiento de este trabajo se aleja de la visión de Irigoyen—aunque probablemente se emparente en algunos planteamientos—y centra su atención en la experienciación como *la vivencia encarnada de un fenómeno*; es decir, como un proceso de orden significativo que se aleja de la mera experiencia como un aspecto externo al sujeto y que busca que ésta se convierta en un eje rector de la vida misma; similar al expuesto por Victor Turner, Edward Bruner (1986) y sus demás colaboradores quienes observaron la experiencia del fenómeno como parte fundamental para la explicación del mundo desde la visión de los sujetos.

En este sentido, siguiendo a Pierce, para McNabb (2018: 63-64), la experiencia siempre tendrá un carácter fenomenológico que se podrá explicar a partir de categorías de ordenamiento lógico—habitualmente filtradas por el lenguaje. Sin embargo, esta relación que se establece con el mundo, en el caso de

¹⁰³ La conferencia referenciada ocurrió en 2017 como parte del seminario permanente del área de investigación “Heurística y Hermenéutica del arte” de la División de Ciencias y Artes para el Diseño de la UAM-Xochimilco. Es de aclarar que al momento que se concluye con este trabajo, la publicación del término empleado por Irigoyen aún no ha sido publicada; razón por la que no se cita.

las imágenes de graffiti, solo se realizará a nivel lógico en los aspectos que la práctica misma permita y que éstos puedan ser filtrados por el lenguaje a partir de la posible interpretación oral de los objetos. Pues, como señala Pérez (2014, 137-148), la experiencia—de orden creativo—es una situación límite en la que operan una serie de intuiciones que le darán forma a los objetos. Por otro lado, la experiencia de aquel que observa estará ligada a los procesos de orden cultural y significativo que lo permean (Dewey, 2008 [1934]: 8). La experiencia del hacer y la experiencia de interpelar lo hecho emergen en un nuevo objeto que es creado como complemento a estos dos procesos aislados y este solo puede existir si existe un objeto que los vincule.

Vale la pena subrayar que particularmente en este escrito se centra la idea de la experienciación en la forma en que los procesos significativos son entendidos en dos dimensiones diferentes: a) lo simbólico en el proceso de individuación del hacedor de las imágenes de graffiti, y b) lo significativo en el proceso plurívoco del sujeto que las observa. Al respecto Bruce Kapferer (1986: 189) menciona que la experiencia es diferente en ambos casos pues “yo no experimento tu experiencia...experimento mi experiencia de ti”; y esta sería la razón fundamental por la que el contexto debe dividirse. En la experiencia que se tiene desde dos polos diferentes de un mismo fenómeno, se genera una segmentación del proceso que separa al hacedor de las imágenes del observador de las mismas, mismo que no es necesariamente agradable. Es decir que la imagen que es colocada en el espacio público producirá tensiones, encuentros, asperezas, violencia y un sinnúmero de procesos diferentes solo vividos a través de la experiencia. Al respecto, Gaston Bachelard (2000 [1957]:191), siguiendo a Rilke, menciona que:

Las obras de arte nacen siempre de quien ha afrontado el peligro, de quien ha ido hasta el extremo de una experiencia, hasta el punto que ningún humano puede rebasar. Cuanto más se ve, más propia, más personal, más única se hace una vida.

Entonces la experiencia no solo determinaría al proceso, sino que también coloca al sujeto en la posición de la vivencia de tal manera que éste se encuentra en posibilidad de arrojar un objeto al mundo, un “hijo” simbólico que le vincula con el

espacio y el tiempo en el que habita, o por el otro lado, vivir desde una óptica sumamente particular la experiencia con el objeto mismo, permeada por condiciones específicas. Esto obliga a recordar que la experiencia no solo queda organizada en el sujeto que genera las imágenes. Simondon (2013 [1966]: 26-27) mencionará que:

Antes de la experiencia del objeto aportada por el medio, la imagen, como anticipación, es rica en elementos motores endógenos [y] su intensidad puede entonces variar con el nivel de motivación, hasta en el modo alucinatorio de aparición y de acción [...]. Es en este sentido que se puede hablar de *imágenes a priori*, y la predominancia de los elementos motores primarios en dicha actividad se debe relacionar con el hecho de que, en el desarrollo de las especies, como quizá en el de los individuos, la motricidad precede a la sensorialidad, como anticipación a largo plazo de las conductas.

Por otro lado, Deleuze y Guattari (1990 [1975]: 17), respecto a la obra de Kafka, mencionaran que existe, al 'leer' una obra, una especie de '*experimentación*', sin interpretación ni significancia, sino que solo existen protocolos de experiencia. En esa experiencia del objeto, cuando se está en contacto desde dentro, desde afuera o desde los bordes se generan "estados del deseo, independientemente de cualquier interpretación". Estos estados de deseo son la experiencia misma del objeto que no es filtrada a través de los procesos netamente estéticos, sino de la vivencia de la observación del proceso mismo de la obra desde un lugar de espectador. Al respecto, Simondon (2013 [1966]: 28) propone que desde un aspecto dialéctico de la imagen:

[L]as relaciones entre el organismo y el medio es solo un aspecto parcial del proceso de génesis: la fase tética, anterior a la experiencia, [que] traduce la espontaneidad del organismo y la preexistencia de una actividad de anticipación que se despliega antes de la experiencia; la experiencia es ya la fase antitética correspondiente a la relación más estrecha entre el organismo y el medio.

Esto quiere decir que la relación que se establece con el medio determinará, como ya hemos mencionado una vinculación de carácter experiencial respecto de la realización de la obra y el medio en el que es colocada.

De esta manera es posible comprender la experienciación como un acto que se dibuja entre lo consciente y lo inconsciente. En donde la intención y el uso de los lenguajes propios de la imagen creada parten de los aspectos conscientes, mientras que el acto y el hecho mismo de la materialización serán elementos generados por el inconsciente. Todo esto produce que el sujeto entre en acción, en una acción creadora que lo lleva a la materialización de una obra. Vale la pena mencionar que la acción se manifiesta en la experiencia y sin el momento en el que “ocurre” la realización de la imagen, este proceso no podría ser comprendido. La experiencia podría, desde la experienciación, ser comprendida de la siguiente manera:



Fig. 15. Relaciones que existen en la experiencia como acto continuo.
Desarrollo propio. 2020.

Es en esta comprensión de la experiencia como proceso que resulta necesario situarla de ambos lados del mismo. Sin embargo, la experienciación desde esta óptica particular, debe mantenerse en el proceso de realización para poder ejemplificar que la obra surge a partir de los elementos descritos en el esquema

anterior. Es decir que, aun cuando la experienciación del mundo ocurre en ambos lados del proceso que define la interpretación de las imágenes, no es posible obviar que la relación que se establece con los objetos y su realización determinan como es que se llevará a cabo la experiencia misma del objeto.

Finalmente, vale la pena mencionar que la experienciación funciona como modelo teórico metodológico en tanto permite observar-vivir el mundo en sus aspectos de carácter significativo. Como herramienta metodológica, la experienciación permite observar los procesos no solo del lado del productor, sino también poder comprender la manera en la que ese proceso señalado en la alteridad, es decir en los procesos de los otros. Esto ayudará a comprender la experiencia que se fundamenta en la autoobservación y la autoetnografía descrita en el apartado 6.1 de este trabajo, respecto al proceso que lleva la obra de los graffiteros Duek, Didier y Newro.

4.3.1. La función emotiva y su experienciación en las imágenes del graffiti

Si bien este trabajo plantea un modelo específico para el análisis del proceso que siguen las imágenes de graffiti, del que resulta necesaria la ruptura con la lingüística para comprender tales procesos, su concepción y su interpretación, también es de suma importancia retomar este aspecto desde una premisa fundamental: la experiencia del hacer. Es decir la experienciación del mundo a través de tomar los aerosoles y pintar las paredes de las urbes. Es por esta razón—y por una incapacidad de romper por completo con los conceptos de la comunicación tradicional—que resulta necesario retomar aspectos mínimos que ayuden a explicar la manera en la que los objetos y las imágenes son producidos. En este sentido, Jakobson describirá seis funciones que aparecen en todos los textos. Las funciones del lenguaje para Jakobson (1986: 352) son elementos clave que permiten comprender las relaciones en los procesos comunicativos. Estas mismas que son descritas en un modelo que desarrollo Raymundo Mier (2010 [1990]: 22) a partir de un primer modelo desarrollado por Jakobson.

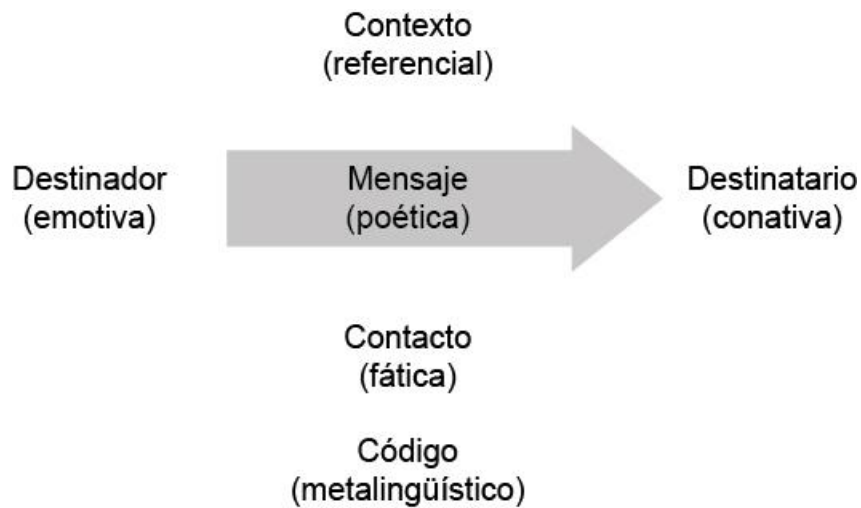


Fig. 16. Funciones del lenguaje desarrollado por Mier (2010 [1990]: 22).

Al respecto de este diagrama, Mier (2010 [1990]: 23), siguiendo al propio Jakobson, menciona que la función emotiva o ‘expresiva’ se refiere “a la *expresión* directa de la actividad del sujeto ante lo que él mismo habla”. Resulta necesario retomar esta idea, no en tanto a la condición propiamente dicha del lenguaje o la comunicación, sino en sentido de la necesidad de observar la expresión y el “uso” determinado de un sistema de carácter simbólico (Jakobson, 1986:353). Esto con el fin de hacer evidente que la relación entre el *Ego Facis* y el mundo se da solo en tanto que exista este elemento de carácter expresivo que interviene en la realidad: una imagen y es precisamente en ese momento que existe en el sujeto un espacio emotivo. En este sentido, es necesario comprender que la función emotiva del lenguaje ejerce un peso mayor al momento de producir una imagen ya que las otras funciones quedan subordinadas o nulificadas debido a que el proceso mental de los productores de las imágenes dará prioridad a la construcción de símbolos propios que no necesitan de una interpretación particular para existir en la realidad. Como ya se ha mencionado, a partir de la necesidad de expresión que solo ocurre de un lado de este canal descrito por Jakobson es que la imagen se convierte en aquel espacio expresivo que el sujeto requiere para adherirse al mundo. Esto quiere decir que la relación que guarda el *Temporis Opus* con el mundo no necesita de la visión de otro que sin embargo existe y hará lo imposible por llenar los espacios vacíos que le son colocados a las imágenes. Es necesario recalcar que la función emotiva del

lenguaje planteada por Jakobson se centra en la forma en la que el emisor—y en este caso el *Ego Facis*—expone su mensaje y no pretende una explicación de lo que en él ocurre, sino que emerge independientemente de que el *Altera Vide* interprete.

Retomando la idea del “uso”, como parte fundamental de la idea de Jakobson, en el caso particular del graffiti es posible afirmar que la función emotiva ocurre en la práctica que es realizada a partir del aerosol sobre las bardas, en tanto que este es el mecanismo más empleado por los *writers*. Sin embargo, en el momento en que una “pinta” aparece de manera arbitraria en espacios públicos, ésta nunca abre un canal de comunicación entre un supuesto emisor y un supuesto receptor, sino que irrumpe solamente como expresión; cómo emotividad pura generada a partir de los procesos que el productor determina. Es un momento experiencial de orden significativo que opera gracias a la necesidad del *Ego Facis* de salir de sí mismo. Es por esta razón que no es posible realizar una interpretación aislada que subroga al mismo *Ego Facis*. Por el contrario, es necesario hacer evidentes las características que operan en los tres contextos que se describen en este trabajo para poder comprender no los mensajes de una imagen, sino el proceso que ésta sigue.

John Dewey (2008 [1934]: 67-69) anota que cuando los objetos carecen de emoción, estos se convierten carentes de significado. Sin embargo, el mismo autor hace énfasis en que “una persona abrumada por una emoción está por eso incapacitada para expresarla”. (Dewey, 2008 [1934]: 80). Si bien la manera en la que el norteamericano entiende la emotividad no es idéntica a la de Jakobson, esta idea permite hacer evidente que la emotividad es parte fundamental del proceso expresivo de que es provista la imagen. Ésta cuenta, por sus características asentadas en la realidad, con la posibilidad de hacer notar elementos de orden significativo que no están presentes en el lenguaje, pues la expresión que posee la imagen da como resultado una irrupción más fuerte que la que puede tener el lenguaje mismo y esto se hace evidente en las imágenes del graffiti pues éstas no pasan desapercibidas. En este sentido, de acuerdo con Dewey (2008 [1934]: 70-71) existe un tránsito entre los actos expresivos—descritos como actos impulsivos—y

los actos intrínsecamente expresivos—descritos como actos de carácter significativo. Para el autor norteamericano “un acto de expresión emplea siempre materia natural, en el sentido de lo habitual” (Dewey, 2008 [1934]: 73). Aun cuando los actos significativos son provistos de una mayor comprensión del mundo, es imposible que los actos impulsivos desaparezcan del proceso de producción de las imágenes, pues dicho proceso es, en el caso de las imágenes de graffiti inherente a la producción de los mismos. La emotividad en este caso en particular se manifiesta de forma salvaje y carece muchas veces de elementos significativos identificables; por el contrario, en su mayoría serán construcciones simbólicas que solo importan a aquel que las genera.

Finalmente, en el dibujo, como en las imágenes de graffiti, muchas veces el acto de su realización se explica como “una extraordinaria y apasionante aventura que encuentra su punto de partida en el trazo así dejado casi por casualidad” (Cambier, 2008 [1992]: 21). Esta relación casi fortuita que opera en la producción de una imagen, genera a partir del orden expresivo descrito en este apartado, un nexo entre el *Ego Facis* y el *Altera Vide*. Sin embargo, vale la pena mencionar que este nexo opera bien a manera de vinculación o bien en forma repulsiva hacia el objeto creado.

4.3.2. Proceso creativo, construcción simbólica y graffiti

Toda experiencia creativa parte de un proceso desarrollado a partir de relaciones multidisciplinares que convergen a través de las experiencias vividas en relación con el contexto socio-histórico-cultural del que los sujetos no pueden desvincularse; en palabras de Francisco Pérez (2016:18), “es pura procesualidad en acto, que se desarrolla a través de procesos que conduce al hombre a la elaboración de obras por medio de las cuales se realiza a sí mismo...Procesos físicos, psíquicos, afectivos, sociales, culturales, técnicos y simbólicos son articulados, para dar respuesta propia a una necesidad [...]”. En múltiples ocasiones esta necesidad se encuentra vinculada a un proceso de carácter proto-comunicativo en el que el autor de las obras “pretende dar un mensaje claro” que produzca en el *Altera Vide* desde

la comprensión de un tema en específico, hasta un proceso de re-significación del mundo en el que el sujeto habita. Sin embargo en otras ocasiones, el producto carece de estos elementos y solo son gritos que no necesariamente deberían generar interpretaciones. Este proceso ocurre sin dejar de tener en claro que “en cualquier tipo de tarea creadora, la persona que crea se une con su material [...] el hombre se une al mundo en el proceso de creación” (Fromm 2012 [1959]: 33).

Mediante la observación de las dinámicas que operan en ese momento de la creación de las imágenes de graffiti, es posible asegurar que en este proceso nunca se termina ni completa la significación, pues esta existe en la mente del productor y tendrá una diferencia notable respecto a la que ocurre en la de aquellos que observan su obra. Así el acto de materializar un objeto que no existe genera “algo” que atravesará la existencia misma del sujeto y que ese “algo” lo vinculará con el mundo que pretende habitar.

¿Qué pasa cuando el productor pretende no colocar ningún significado a su obra?, o propiamente dicho ¿qué pasa cuando el único significado del objeto creado es una autorreferencia, un significante propio carente de significado social? Es posible hablar de una obra carente de significado, solo en tanto que el significado es de carácter cultural, es decir que opera para todos los miembros de una comunidad. El graffiti—y sobre todo el graffiti vandálico conocido como *tag*—posee esta particularidad, pues su significado solo es comprendido dentro de la comunidad de graffiteros y en muchas ocasiones solo para aquel que produce la imagen.

Al respecto del graffiti, éste posee particularidades en su proceso creativo. Crear una imagen de graffiti no es un proceso que pueda ser descrito con facilidad, pues a decir de una gran cantidad de sus productores, la heterogeneidad de visiones que existen respecto a qué es y qué no es graffiti es sumamente extensa (Guerrero, 2015: 85-90) [Adicionalmente se puede revisar el anexo 2 de este trabajo, pues la discusión sobre el tema aún no termina en el ámbito mismo de la producción de imágenes de graffiti]. Esta falta de claridad en la definición no académica sino práctica del fenómeno evita poder lanzar afirmaciones que engloben todos los aspectos de la práctica misma. Sin embargo existen elementos que siempre están presentes en este ámbito creativo, independientemente de la

forma en la que sea realizada la obra por parte de sus productores. En este sentido, tres elementos juegan un papel indisociable en la producción misma de las imágenes de graffiti, pues aparecen recurrentemente en las discusiones que se han podido revisar y sostener con distintos grupos de graffiteros a lo largo de veinte años de vinculación con la práctica: la experiencia¹⁰⁴, el conocimiento de los lugares y el desarrollo técnico.

En el siguiente diagrama se observan cómo los tres elementos antes mencionados operan en relación con el proceso creativo. Cabe mencionar que la materialización de la obra ocurre en la correlación existente entre ellos pues la forma en que se experimenta la práctica afecta y es afectada a través de la comprensión de la técnica y el conocimiento del lugar a intervenir. En este sentido, la experienciación es entendida como los aspectos de orden simbólico que se viven y marcan la experiencia misma del sujeto. Son elementos que solo son proyectados en el sujeto y que en muchas ocasiones carecen de relación con el orden significativo existente fuera de él—lo que es comprendido como el significado cultural. Así, la materialización de una obra se sitúa como una maraña que aparece en la relación de estos tres aspectos. Es necesario enfatizar que los aspectos de orden psíquico juegan otro papel determinante, pero debido a que esta solo opera en la mente del productor, es imposible terminar de comprenderlo. Sin embargo, este proceso es parte misma de la experiencia del sujeto, por lo que su vinculación se encuentra inmersa en el aspecto experiencial del proceso creativo.

¹⁰⁴ Para este trabajo se desarrolla el término experienciación. Es un concepto que apenas comienza a desarrollarse y lo cierto es que la vivencia y la vinculación simbólica que evidencian los sujetos inmersos en la práctica del graffiti, se encuentra presente desde los primeros instantes en los que se tuvo contacto con la manifestación y ésta ha sido un eje primordial en las relaciones que operan alrededor de la práctica. Más adelante se profundiza en la conceptualización de este término.

ASPECTOS DEL PROCESO CREATIVO

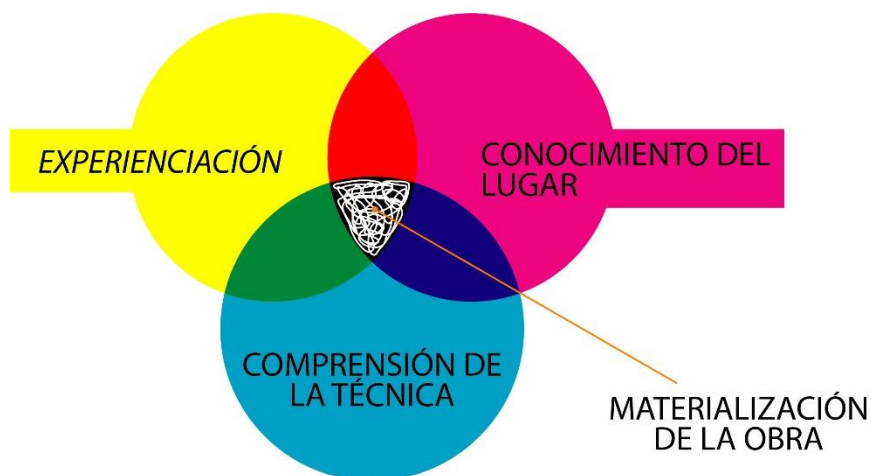


Fig. 17. Aspectos del proceso creativo. Desarrollo propio. 2018.

Este diagrama identifica que la materialización de la obra es un elemento experiencial de todo el entorno y a la vez una construcción simbólica de orden significativa que se da mediante la comprensión de un uso determinado de la técnica y el conocimiento—o a veces el desconocimiento—de los lugares en donde es colocada la imagen de graffiti. Es necesario hacer notar que la materialización de la obra se representa como una maraña sin forma y que esta se “desatará” en el momento en el que el objeto vaya cobrando forma en la realidad.

4.4. La intencionalidad en la comunicación visual y los discursos

Para iniciar este apartado es necesario comprender que la comunicación parte del ordenamiento de un discurso específico. En este sentido, el discurso, como elemento de una época particular, en palabras de Michel Foucault (2016 [1966]: 174-180), es entendido como una serie de sistemas de nombres que de manera *a priori* se dan por sentadas como verdaderas. En palabras del pensador francés, el discurso puede entenderse a partir de cuatro elementos y menciona que:

Este *a priori* es lo que, en una época dada, [1] recorta un campo posible del saber dentro de la experiencia, [2] define el modo de ser de los objetos que aparecen en él, [3] otorga poder teórico a la mirada cotidiana y [4] define condiciones en las que puede sustentarse un discurso, reconocido como verdadero, sobre las cosas” (Foucault, 2016 [1966]:175).

El discurso invariablemente está conectado con la intención del espectro comunicativo¹⁰⁵. La intención en el ámbito de la comunicación es un aspecto fundamental para la comprensión de los mensajes. Si un objeto es arrojado al mundo y este no pretende comunicar, es decir que carece de intención comunicativa, entonces la interpretación del mismo puede ser tan amplia como la cantidad de sujetos que lleguen a observarlo, pues “así como los signos naturales están ligados a lo que indican por la profunda relación de semejanza, así los discursos de los antiguos son la imagen de lo que enuncian” (Foucault, 2016 [1966]: 52). De esta manera es que resulta posible afirmar que los fenómenos comunicativos solo existen cuando hay la intención de comunicar algo. A decir de César González (2007: 70) la intencionalidad refiere a la conexión existente entre la conciencia y la capacidad del humano por representarse objetos o estados de cosas del mundo, explicando con esto que refiere a la relación entre los significados y la conciencia que se toma al momento de buscar representarlos. A diferencia de lo que ocurre con las imágenes de graffiti, en los medios de comunicación visual, debe existir siempre una intención con el fin de que el mensaje sea recibido por parte del destinatario. Sin embargo, en palabras de Ricoeur (2011 [1976]: 27): “El sentido [la intención] del interlocutor deja su marca en el sentido de lo expresado”. Es decir que la intención determina las conexiones que se pretenden colocar a un texto o una imagen en este caso. Contrariamente, en las imágenes del graffiti, la intención queda subordinada al “tipo” de graffiti que se esté realizando. Si el graffiti es parte de una campaña publicitaria para una marca de tenis como Nike o participa en un concurso como el HidroARTE auspiciado por el SACMEX, entonces la intención de su realización debe estar encaminada a cumplir con una serie de requerimientos

¹⁰⁵ El concepto de “discurso” debe estar separado del de “código”. En palabras de Ricoeur (2011 [1976]: 17), este último es colectivo, anónimo y no intencionado.

que la misma marca coloca sobre la pieza a realizar. Si no hay ninguna institución detrás de la realización de un graffiti, entonces el graffitero es capaz de colocar la intención que él decida; incluso puede optar por no colocar una intención a ese trabajo y solo arrojarlo al mundo. Esto explicaría que los mensajes que pueden llegar a proporcionar las imágenes de graffiti se encuentran atravesados por las instituciones que las solicitan y convierten a la imagen en un segundo emisor.

La relación entre el mensaje y la intención dicta la manera en la que se lleva a cabo la práctica. Sin embargo, “el objeto no necesita realmente existir para ser representado por nuestro estado intencional” (González, 2007: 70), es decir que si la intención es clara puede existir aun sin un significante que la contenga. Por extraño que parezca, la articulación de un discurso no necesita más que del discurso mismo y sus contenedores pueden ser producidos desde diferentes órdenes; razón por la que en el discurso es necesario que existan significados que sean fácilmente ubicados por aquellos que se relacionarán con él—similar a lo que ocurre con una campaña publicitaria en donde se pueden emplear imágenes, spots de radio o televisión, etc.

Por otro lado, cuando la intención de la práctica no es comunicar un mensaje, el discurso se disipa y solo queda un significante vacío. Un significante vacío es aquel que no tiene una intencionalidad clara y produce el efecto polisémico propio de las imágenes. El significante de este tipo solo podrá ser analizado mediante otros mecanismos, pues ocupan “un cierto lugar en el inconsciente del sujeto, cuyos desórdenes se revelan a nosotros a través de lo que no es significado a nivel del discurso” (Mannoni 1973 [1965]: 42). En el caso del graffiti, como se ha mencionado en reiteradas ocasiones, muchas veces la intención es únicamente un acto autorreferencial e incluso, llega a carecer de éste pues pareciera que solo se realiza como un acto espontáneo; como un grito que no comunica absolutamente nada. Quienes en algún momento han participado de esta práctica muchas veces “rayan” compulsivamente sin poder detenerse, en un acto angustiante que no puede detenerse pues, como ya ha sido descrito, ayuda al *Ego Facis* a mantenerse en relación con el mundo que le rodea. Así, retomando a Thompson (2002 [1990]: 207), “decir que un objeto fue producido, o que se percibe como si hubiera sido producido

por un sujeto capaz de actuar de manera intencional *no significa*, sin embargo, que el sujeto haya producido el objeto de manera intencional”. En el caso de las imágenes de graffiti, éstas pueden existir sin estar cargadas de un significado específico e incluso carecer de proceso significativo para la cultura que le rodea. Esto no quiere decir que no exista un proceso simbólico del lado del productor, empero se necesitaría estar en contacto con el mismo productor o en su caso ser el productor de las mismas imágenes para comprender cómo se organiza esta significación particular.

De acuerdo con César González (2007: 71) “el lenguaje se deriva de la intencionalidad y no al contrario”. La intencionalidad define el uso de los lenguajes y es por esto que la relación que se establece entre el *Ego Facis* y el *Altera Vide* está vinculada dentro del proceso de creación, en el que el último pretende colocar sus preceptos en la obra de aquel que la produce.

Finalmente resulta necesario comprender que la intencionalidad no existe en el observador. Por el contrario éste asume que esa intención existe. Al respecto es posible mencionar que:

La intencionalidad que produce los fenómenos relativos al observador no es ella misma relativa al observador; es decir, el hecho de que tal objeto sea una silla depende, entre otras cosas, de nuestras actitudes, pero éstas no dependen del observador. Cuando producimos fenómenos relativos al observador por el ejercicio de la intencionalidad, ésta no depende de otra intencionalidad (González, 2007, 71).

El problema fundamental de la intención radica en que dentro de la producción es posible encontrar elementos asignificantes, objetos carentes de significados que existen, en palabras de Deleuze y Guattari (1990 [1975]: 24), como una “materia no formada” o como “flujos desterritorializados”. Objetos sin materia que terminarán siendo producidos por pura experiencia y expresión. Similar a lo que ocurre con el graffiti—y otras manifestaciones plásticas—donde la materialidad de las obras solo será posible cuando se realiza con la ayuda de otros elementos técnicos. Sin embargo está no existirá en un nivel significativo hasta el momento en el que es observada por otro.

4.4.1. Una propuesta: el graffiti como elemento no intencionado sino como elemento de experienciación

Es mediante la comprensión de los dos aspectos, la experienciación y la intención que se produce el dilema interpretativo de las imágenes, pues el carácter significativo de una obra se construye a partir de la relación entre la obra misma y los sujetos implicados en su realización y su interpretación. De acuerdo con Thompson (2002 [1990]: 207) “el ‘significado’ de una forma simbólica, o de los elementos que la constituyen, no es necesariamente idéntico a lo que el sujeto productor se propuso o ‘quiso decir’ al producir la forma simbólica”, y continúa mencionando que “los textos escritos, las acciones ritualizadas o las obras de arte pueden tener o adquirir un significado... que no podría explicarse plenamente con sólo determinar lo que el sujeto productor se propuso originalmente”. Estas afirmaciones quedan soslayadas debido a que, como el mismo menciona, puede existir la posibilidad de que no exista “ninguna intención clara” (Thompson 2002 [1990]: 208) por comunicar algún significado particular. Esto se evidencia de sobremanera en el caso de las imágenes de graffiti pues los símbolos que puedan generarse en él, sólo existen en tanto la práctica experienciada. Es en la experiencia vivida de los materiales, las relaciones que ocurren al interior de los grupos y la relación con los espacios que la práctica se signa. En contraste, lo que ocurre en la mente del *Altera Vide* es que solo el elemento significa pues es la materialidad lo que le da sentido a su interpretación; sin tal materialidad, es decir sin la obra, la condición necesaria de existencia del *Altera Vide* no puede ocurrir, pues este último necesita de la obra para producir una nueva: su propia interpretación.

Este proceso que ocurre en el juego de relaciones entre los sujetos y el objeto es lo que produce el fenómeno interpretativo. De esta manera, a partir de los esquemas de comunicación de Saussure—mismos que son retomados y complejizados por un sinnúmero de autores—observamos que el aspecto expresivo del graffiti produce una disrupción comunicativa derivada de la incapacidad de decodificar los aspectos significativos de forma consistente por parte de un *Altera Vide* que mira las imágenes del graffiti de manera lejana. Esta ruptura que existe en

los aspectos codificados del graffiti, a su vez, produce que la imagen se convierta en mensaje y emisor al mismo tiempo, pues el propio *Altera Vide* no entra en contacto directo con aquel que produce la imagen, sino que solo entra en contacto con la imagen misma. Debido a esto se produce un canal no comunicativo sino contingente. Es decir una vía de acceso que sirve de puente entre dos sujetos. Sin embargo esta condición no permite una interpelación directa ente los sujetos.¹⁰⁶ De esta manera se presenta el siguiente esquema.

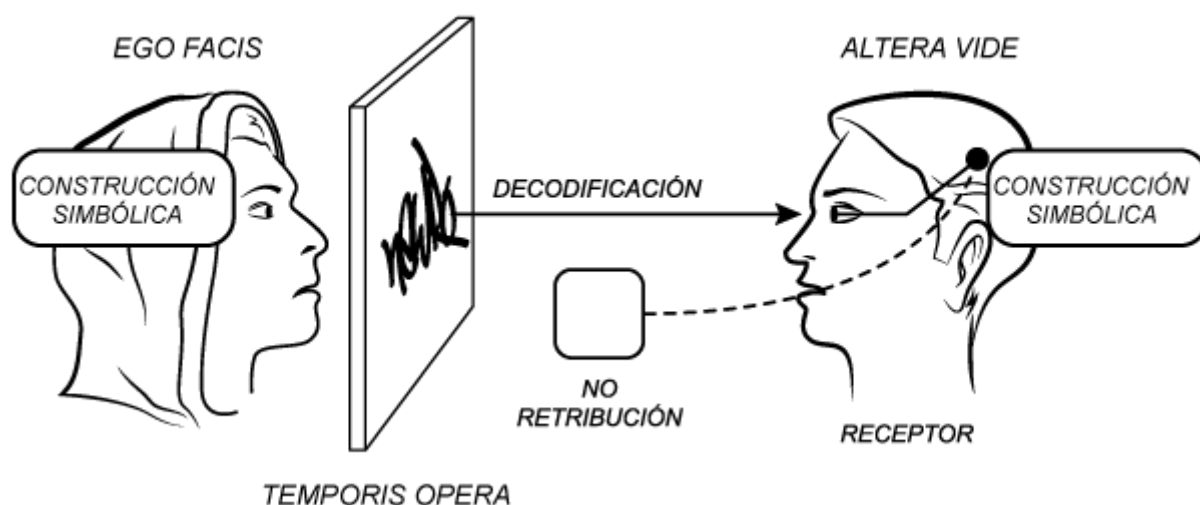


Fig. 18. Vía de acceso entre el *Ego Facis*, el *Temporis Opus* y el *Altera Vide*. Desarrollo propio. 2017

Para explicar este diagrama es necesario acotar que al carecer de la experienciación de la práctica, el *Altera Vide*—en su angustia por evitar los espacios sin significación—dotará a las imágenes de los significados que su propio esquema cultural le permita colocar. Sin embargo, si la obra no es interpelada al momento de su realización, la retribución que el mismo *Altera Vide* sobre la obra será nulificada

¹⁰⁶ La interpelación de los sujetos solo ocurre cuando es motivada por alguno de los dos. Como ejemplo es posible retomar lo que ocurre en el apartado 4.2 al momento de que una transeúnte entra en diálogo con el graffitero para dar su opinión acerca de lo que ocurre en la calle por la que transita. En esta relación se establece una dinámica en la que mediante el lenguaje oral se hace evidente la necesidad de ese diálogo. Sin embargo, en la práctica esto ocurre pocas veces; a menos que el *Ego Facis* o en su defecto el *Altera Vide* establezcan el puente a través del lenguaje oral.

en un espacio vacío también carente de significación. Bourdieu (2010: 65) menciona que:

La observación determina que los productos de la actividad humana socialmente designados como obras de arte [...] pueden ser objeto de percepciones muy diferentes, desde una percepción propiamente artística [...] hasta una percepción que no difiere ni en su lógica ni en su modalidad de la que se aplica en la vida cotidiana a los objetos cotidianos. Producto de una historia particular en una sociedad particular, esta distinción se impone con lo arbitrario del hecho social. La mejor prueba de ello es [que] omite tomar en cuenta las condiciones sociales de posibilidad de la experiencia vivida de la obra de arte a la cual se aplica.

Luego entonces, la forma en la que se deconstruye este proceso solo se da cuando las relaciones de los contextos en los que se coloca el graffiti son observadas. En ellos la dinámica se establece a partir de una serie de articulaciones—que se han observado en campo y que se han sufrido varios cambios desde su concepción original para dar forma al modelo expuesto en el siguiente capítulo—permite que se divida el contexto entre la manera en la que es colocada una imagen, la habilidad técnica, la comprensión de los lugares y las articulaciones de orden transductivo que ocurren entre los sujetos y sus propios parámetros culturales.

4.5. La particularidad del gusto como elemento de vinculación en la interpretación de las imágenes de graffiti

En esta condición que se produce para realizar la interpretación de las imágenes de graffiti, la vinculación que se puede generar entre el objeto y los paradigmas culturales del *Altera Vide* es lo que permite la construcción de significados medianamente inmersos en el contexto en el que el proceso mismo se desarrolla. En este sentido, en su obra *El sentido social del gusto*, Pierre Bourdieu (2010) señalará que el gusto es un elemento que se aprende de manera cultural, es decir que lo aprendemos mas no lo tenemos de forma natural. Para el francés, las prácticas sociales son las que determinan qué cosas son de nuestro agrado y cuáles no. Es esta relación lo que permite que se interiorice de una u otra manera la imagen

como parte de los lugares en donde es colocado, así como de la relación que se establece entre el *Ego Facis*, el *Temporis Opus* y el *Altera Vide*. Para Bourdieu (2010:39) los "individuos" son también el producto de condiciones sociales, históricas, etc." Y esto quiere decir que son producto de la integración de los parámetros sociales. En este sentido, afirmamos que el gusto es una particularidad de lo colectivo que se significa en lo individual pues el gusto de un sujeto es una integración de los valores estéticos de la cultura en la que el primero se sitúa. Como ser social, el sujeto está permeado por una serie de condicionantes que retoma de la situación en la que se coloca su propio desarrollo.

Es de hacer notar que los parámetros culturales que se desarrollan en el *Altera Vide* son determinados en mucho por el contexto socio cultural y económico en el que se encuentra y crece éste. Bourdieu (2010: 43) menciona que "el acceso a las obras culturales es el privilegio de la clase culta. Pero ese privilegio tiene todas las apariencias de la legitimidad, puesto que los únicos excluidos son los que se excluyen". Si bien es cierto que los individuos que tienen un gusto por la práctica del graffiti serán parte del mismo grupo de excluidos, la propia exclusión es generada por las condiciones en las que ellos se desarrollan y ésta está determinada por un contexto que no provee las mismas oportunidades a todos. Así, "los individuos de las clases más desfavorecidas que se arriesgan a visitar los museos se sienten fuera de lugar" (Bourdieu, 2010: 46) y por esta razón se recurre a la calle para entrar en contacto o permitirse la creación de sus propios elementos culturales.

Vale la pena mencionar que para Harvey (1990: 78) "la pérdida de autoridad de la alta cultura sobre el gusto cultural en la década de 1960 y su reemplazo por el arte pop, la cultura pop, la moda efímera y el gusto masivo pueden considerarse como un signo del hedonismo insensato del consumismo capitalista". Esta es la razón por la cual ciertos grupos no sienten atracción por los objetos cotidianos que ocurren en las calles de las ciudades, como el caso del graffiti.

Es de tomar en consideración que, fuera de los grupos organizados de graffiteros, el proceso de identificación social respecto al graffiti opera de maneras muy diferentes en estos dos sentidos: o bien se aprueba la práctica o se desacredita

la misma. Esta relación dual es la que opera en todo momento cuando se realizan las pintas en la calle, pues los sistemas de valores—que fácilmente podemos designar como gusto—son diferentes en cada lugar. De ahí que sea tan necesario separar los contextos de producción, de inserción de las imágenes y de recepción de los graffitis. En *Welcome amigos to Tijuana*, José Manuel Valenzuela (2012:31) señala cómo el graffiti se ha tenido que adaptar a las condiciones sociales en las que es producido: pasó de la ilegalidad e integró nuevos aspectos pues tuvo que adaptarse a los gustos de aquellos—instituciones, marcas comerciales, particulares, etc.—que pretendía dotar de espacios para la realización de esta práctica, punto que ya ha sido debatido en el apartado 3.4 de este trabajo.

Finalmente la relación que se genera entre una práctica que solo significa para un grupo particular de individuos, los graffiteros, no puede encontrar cabida en el gusto de la población que se aleja de este tipo particular de imágenes y que solo ven como algo “curioso” al graffiti o que este solo sirve como elemento netamente decorativo de los comercios, las marcas y los espacios que resultan disonantes con la práctica misma. Vale la pena mencionar que esta es la razón por la que se plantea la fragmentación del contexto para hacer evidentes las articulaciones del proceso de creación e interpretación de las imágenes de graffiti: una parahermenéutica que separe los contextos de producción de los contextos de recepción y que a la vez haga evidente las relaciones transductivas que en el propio proceso ocurren.

CAP. 5. PLANTEAMIENTO PARA HERMENÉUTICO COMO HERRAMIENTA METODOLÓGICA PARA LA INTERPRETACIÓN DE LAS IMÁGENES DE GRAFFITI

En este apartado es posible encontrar una opción metodológica que parte de la relación entre la imagen, su *Temporis Opus*, su *Ego Facis* y su *Altera Vide* y como cada uno de ellos poseen contextualidades muy distintas. De igual manera, evidencia la manera en la que cada una de ellas se articula. Es necesario clarificar que en este capítulo se asientan las particularidades descritas a lo largo de este trabajo y se hace referencia a gran parte del desarrollo epistémico que llevó la construcción del propio modelo y su separación entre los universos en los que opera. Asimismo apuntar que la observación de estas articulaciones deviene de la relación con la práctica y los procesos de orden significativos señalados en capítulos anteriores. Precisamente, a partir de la separación de los contextos en los que opera la imagen como objeto, se plantea el proceso de interpretación del graffiti de manera separada mediante articulaciones que existen entre tales universos. La taxonomía del modelo propuesto es producto de la relación móvil entre los propios procesos significativos que operan de forma muy distinta en cada uno de los contextos y las relaciones que operan entre ellos de manera articulada. Vale la pena anotar que, con el mismo desarrollo que produjo el modelo, los contextos serán determinados como universos. Esto con el fin de señalar la separación que existe entre ellos y acentuar las peculiaridades que separan a cada uno. Así, contexto y universo serán tomados como sinónimos a nivel metodológico esto con el fin de hacer más evidente las distintas visualizaciones de un mismo objeto.

En este apartado también se hace énfasis en que al hablar de un proceso similar a la hermenéutica, implica forzosamente tomar como punto de partida el proceso de interpretación de los textos, las imágenes y los símbolos. A este respecto, generar una tesis en donde se hace evidente que el proceso de interpretación está permeado en sí mismo por la realización de la obra y, particularmente, en la realización de una imagen de graffiti, resulta no solo necesario, sino inevitable, pues la relación con la práctica y la integración de sus significaciones obligan a describir estas relaciones que no necesariamente ocurren de la misma manera como lo hacen en otros tipos de lenguajes. Se ha mencionado

que la actividad creadora está siempre suscrita a procesos culturales específicos y que los códigos que pueden llegar a generar no siempre son compartidos por todos los espectadores. Es en este sentido que resulta pertinente el planteamiento de una hermenéutica, un tipo de interpretación que no opere únicamente en el sentido de la interpretación en sí misma. Es decir una *para*-hermenéutica que tome en cuenta el proceso de elaboración de la obra (*Ego Facis*) y la relación entre ese proceso (Relación entre el *Ego Facis* y el *Temporis Opus*), el contexto en el que la imagen es colocada (*Temporis Opus*) y finalmente la relación que ambas producen en aquel que terminará por observar e interactuar con ella (*Altera Vide*).

En el siguiente diagrama se colocan estas relaciones y se hace evidente que la forma de interpretar una imagen de graffiti debe tomar en cuenta las relaciones que existen en esta intercontextualidad. Podemos observar que las relaciones entre los procesos de creación y observación están vinculados—como se ha hecho hincapié en este trabajo—a través de la obra misma. Sin embargo las relaciones que se generan son disímiles en cuanto al proceso mismo.

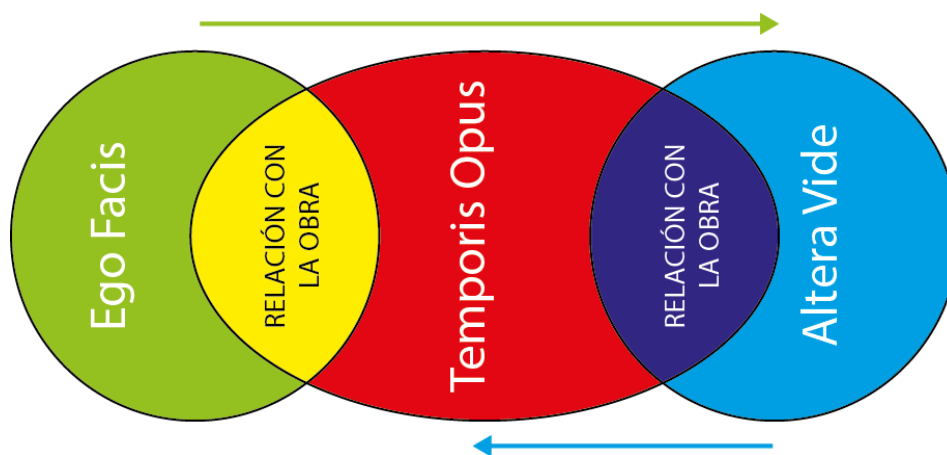


Fig. 19. Relaciones entre el *Ego Facis*, el *Temporis Opus* y el *Altera Vide*.
Desarrollo Propio, 2021.

Tomando como punto de partida la ruptura que debería existir entre los fenómenos comunicativos de orden lingüístico respecto a lo que ocurre con la imagen, es posible plantear esta *Parahermenéutica* de la imagen, como **un proceso que ocurre al mismo tiempo y muchas veces en sentido inverso del que resulta de la interpretación unidireccional proporcionada únicamente por el espectador,**

el observador o el intérprete. Es así que al hablar de una parahermenéutica de las imágenes se abren las posibilidades de evidenciar los tres momentos, las tres contextualidades o universos que se han logrado plantear a lo largo de este trabajo mediante las descripciones de los procesos inconscientes y culturales que operan en el universo general.

Sin embargo, la pregunta que surge de estos planteamientos es: ¿Para qué serviría una hermenéutica que interpreta en sentido contrario y que además fragmenta el contexto general en el que ocurre un fenómeno visual como el graffiti? Esta pregunta resulta medular en el proceso de este escrito. A este respecto y como idea central de este apartado, se pretende dar la explicación a que existe: a) un proceso auto interpretativo y constructivo de la imagen, un proceso que en este escrito se ha señalado como construcción simbólica; b) una interpretación que opera independientemente del primero y que a su vez, ambos estarán vinculados por c) un objeto que se materializa en la realidad: la imagen de graffiti en sí misma.

Cabe mencionar que esta metodología se encuentra todavía como un planteamiento de carácter teórico, pues aun cuando fue posible desarrollarse alrededor de las imágenes de graffiti, no ha sido planteada para explicar todos los fenómenos simbólicos de carácter gráfico, pues, como ya se ha mencionado, a diferencia de lo que ocurre con los fenómenos netamente comunicativos en donde opera un emisor, un mensaje y un receptor, las imágenes de carácter estético y, en este caso especial, las de graffiti en muchas ocasiones poseen procesos aún más complejos debido a que el emisor, el mensaje y el receptor no se encuentran de manera estática en esas mismas figuras, sino que son móviles entre sí. Es decir que la relación entre ellos no es lineal ni retribuida, sino que es caótica y desorganizada a la vez que es complementaria. De ahí la necesidad de desarticular estas relaciones. A la vez se evidencia una serie de factores que ponen en entre dicho la intención, pues la construcción de las imágenes de graffiti se genera a partir de elementos de carácter experiencial—de ahí que en el capítulo anterior se hablará de la intencionalidad en el aspecto gráfico.

Por otro lado, vale la pena retomar que se eligió plantear este modelo a través del fenómeno del graffiti por: a) la relación que se guarda con esta manifestación

desde hace más de veinte años, b) las condiciones de producción contemporáneas que ocurren a la par de que se escribe este trabajo, c) porque es un fenómeno que es polarizado en cuanto a su comprensión o agrado y d) porque evidencia un grado de complejidad en la práctica misma pues esta no se desarrolla de la misma manera por todos los sujetos que participan de ella. Es así que resulta necesario que estas condiciones estén dadas para que el modelo aquí planteado se asemeje y pueda explicar otros fenómenos significativos.

Finalmente, se habla de una parahermenéutica en tanto que es posible alejarse del proceso de interpretación. Sin embargo, al tratar de explicar que es lo que ocurre con esta relación, es necesario reconocer que el proceso de comprensión de las imágenes es en distintas ocasiones el eje principal de la creación, pues dicha creación de la imagen en sí misma es un proceso de interpretación del mundo. De la misma manera, sin un público que observe la obra, la obra en sí misma “no existe”, pues la relación ontológica que la obra tiene depende del observador (Heidegger, 2014), pues en la observación del otro es en donde la imagen se significa y puede ser desarmada en su complejidad. De la misma manera que ocurre este proceso interpretativo, debemos señalar que existen otros factores que no se integran propiamente a las nociones hermenéuticas, tales como los provenientes de la experiencia y la expresión—y que ha sido descrita en páginas anteriores. En este sentido plantear una parahermenéutica no es otra cosa sino considerar algunos factores del proceso de creación de las imágenes que no han sido tomados en cuenta anteriormente en modelos de interpretación de las imágenes—o por lo menos no en la literatura que ha sido posible revisar hasta el momento.

5.1. Aportaciones socio-antropológicas de la hermenéutica diatópica y la hermenéutica analógica a la interpretación de la imagen desde la parahermenéutica

La observación de los fenómenos gráficos que opera en tres direcciones diferentes—del *Ego Facis* al *Temporis Opus*, del *Altera Vide* al *Temporis Opus* y del *Altera vide* al *Ego Facis*—es uno de los problemas metodológicos más complicados de resolver, pues las relaciones que se producen en ese camino no son lineales.

Sin embargo resulta sumamente necesario recalcar cada uno de estos factores que se desenvuelven en tres contextos diferentes en los que esta relación opera y se hace presente. Así resulta de suma importancia evidenciar de qué manera las formas y los usos de las prácticas coexisten y no son uniformes en cada uno de esos contextos. Por el contrario existen entre ellas diferencias significativas que obligan a repensar la manera en la que *nos observamos, observamos los objetos y observamos a los otros*. De esta manera, la forma en la que se realiza la interpretación debe contemplar que existen peculiaridades de producción disimiles a las condiciones en las que el sujeto que observa e interpreta una imagen. Esa separación que, por paradójico que se lea, vincula a los sujetos es la parte central del argumento que sustenta la necesidad de crear un modelo que tome en cuenta las particularidades de los universos que operan en distintos niveles de articulación.

Para este fin y de acuerdo a los textos revisados hasta el momento, es la visión de Boaventura de Sousa Santos, quién plantea la hermenéutica diatópica, la que más se acerca al planteamiento que ocupa a este trabajo. El sociólogo portugués centrará su atención en los aspectos de carácter cultural que dividen a cada uno de los estratos en lo micro y lo macro tópico y la manera en la que estos se enfrentan en el proceso de interpretación, a la vez que evidencia la dificultad que se produce respecto a las relaciones que se establecen en estos niveles y la discrepancia existente en estos procesos mismos. Al respecto, Esteban Vergalito (2009: 21) rescata el siguiente párrafo de la obra del pensador lusitano:

El objetivo de la hermenéutica diatópica no es (...) lograr la completud – lo que es considerado como un fin inalcanzable – sino, por el contrario, suscitar la conciencia [que es a considerar de este escrito lo más importante] de la incompletud recíproca tanto como sea posible, **mediante la participación en el diálogo de la manera que se haría si se tuviera un pie en una cultura y otro en otra** [subrayado propio]. De ahí su carácter diatópico.

Es decir que la hermenéutica diatópica: a) hace evidente que la interpretación es incompleta, b) que ésta es producto de las diferencias sustanciales entre la forma en la que se producen los objetos y la manera en la que estos se interpretan y c)

que es posible interpretar cualquier objeto siempre y cuando **se comprendan las diferencias entre dos sistemas culturales ajenos entre sí**. Es por esta razón que al “tener un pie” en una cultura (la del *Ego Facis*) y el otro en la otra (la del *Altera Vide*) se plantea una parahermenéutica es necesaria para explicar las diferencias entre dos modelos culturales de los que se es parte mediante la práctica y la interpretación de los procesos y los objetos que en ella se suscitan. Es sencillo afirmar que la diatopía en Sousa Santos se emparenta al planteamiento de este trabajo, en tanto que la intención por comprender las diferencias de carácter cultural entre cada uno de los contextos o universos en los que se produce el fenómeno interpretativo de las imágenes ocurre de manera diferente en su producción y en el instante mismo en el que “el otro” se detiene a intentar comprender la obra. Esta relación, de acuerdo a los alcances que este trabajo logró, ha sido descrita en los capítulos anteriores a través de la comprensión de una construcción simbólica en el sujeto que genera las imágenes de graffiti y a través de la complejidad que el otro colocará mediante su propia observación sobre los objetos de la realidad.

De acuerdo con Boaventura de Sousa Santos (2015 [2009]: 115) “el principio de incompletud de todos los saberes es condición de la posibilidad del diálogo y debate epistemológicos entre diferentes formas de conocimiento” y entre las formas de vivir u observar el mundo. Es precisamente en esta relación entre las maneras que se percibe la realidad, que se engloba la condición del conocimiento—en el caso particular del graffiti la técnica, el uso de los materiales, y la comprensión o incomprensión de los espacios en donde es colocado—lo que permite que se genere o que se avance en la comprensión del mundo mismo a través del proceso de experienciación descrito en el capítulo anterior. El portugués señalará que: “Lo que cada saber contribuye a tal diálogo es el modo en que orienta una práctica dada en la superación de una cierta ignorancia” (Sousa Santos, 2015[2009]: 115). Es decir que, para los fines de este trabajo, el conocimiento práctico en la realización de los graffitis ayuda a superar la ignorancia que existe respecto a la interpretación de los fenómenos gráficos contemporáneos y los procesos culturales en los que estos se generan. Esto propicia una interpretación más cercana de tales procesos, pues toma en cuenta aspectos que solo son visibles a partir de la experiencia misma

de la práctica. Por esta razón, debido a la cercanía con el objeto de estudio, es necesario hacer hincapié en que parte medular de este trabajo ha sido centrarse en describir el contexto de producción, es decir en la parte del proceso que hace evidente el *Ego Facis*; de ahí la necesidad de tomar distancia de la misma hermenéutica, pues la interpretación de los objetos que ésta pretende no puede ser llevada a cabo sin la comprensión de las condiciones mismas en las que estos objetos son creados y la manera en que los procesos inciden en la materialización de una imagen de graffiti.

Finalmente vale la pena mencionar que la diatopía en Sousa Santos permite observar una relación dialógica entre sujetos que cohabitan las prácticas de maneras distintas y de la misma manera este planteamiento parahermeneúico pretende evidenciar algunos aspectos invisibilizados de la práctica. Esta especie de mutismo que se le coloca al productor de imágenes de graffiti es producto de las relaciones de carácter cultural que provienen del capitalismo—punto desarrollado en el primer capítulo de este trabajo. De igual manera, es necesario hacer hincapié en que estas facetas de la producción han sido nulificadas producto de la necesidad completamente humana y angustiante por interpretar un objeto inmóvil como lo son las imágenes de graffiti; interpretación que además describe solo “la verdad” que el *Altera Vide* puede colocar sobre el objeto mismo desde sus propios parámetros culturales¹⁰⁷.

Por otro lado, la hermenéutica diatópica no ofrece la posibilidad de observar al otro desde sus particularidades, sino que la interpretación es solo posible compartiendo características con el otro o entendiendo las diferencias entre cada uno de ellos. Es así que resulta necesario comprender desde donde se puede observar al *Altera Vide* que dista mucho de ser igual al *Ego Facis*. Al respecto, la visión de Mauricio Beuchot (2007: 15-16) y su hermenéutica analógica ayudan a nivel conceptual a comprender este fragmento de la relación entre los sujetos, pues su planteamiento pretende romper con la idea tanto de la univocidad como de la equivocidad en el proceso de interpretación. Desde su visión, el autor mexicano

¹⁰⁷ El planteamiento decolonialista de Sousa Santos (2015) observa las problemáticas desde una óptica de los saberes propios de los grupos que la colonialidad ha pretendido invisibilizar.

toma como parte fundamental la idea de que existe un pluralismo cultural en la observación misma de un fenómeno, o en este caso de una imagen. Es decir que la interpretación no debería quedar encadenada a una sola manera de coexistir con el objeto, sino que por el contrario el objeto dice tantas cosas diferentes para cada sujeto que la observa e incluso para aquel que las materializa. A decir del mismo Beuchot (2016: 13), la hermenéutica analógica permite aceptar varias interpretaciones y cada una de ellas lleva a ser válida si añadimos el principio de incompletud de Sousa Santos. Sin embargo, este tipo particular de interpretación se debe colocar en entre dicho al momento de buscar el posible significado de una imagen, pues para el autor, en este tipo particular de hermenéutica se debe colocar una jerarquía, es decir que la interpretación se debe realizar “de mejor a peor” (Beuchot, 2016: 13). En este sentido la interrogante que se genera es: ¿Cuál interpretación es mejor y cuál es peor respecto a una imagen que posee un carácter polisémico como en el caso de las imágenes de graffiti? La dificultad de definir axiológicamente esta jerarquía limita la interpretación misma, pues el sujeto tendrá una observación “adecuada” del mundo producto de las condiciones culturales en las que éste se desarrolle. Esto coloca la posibilidad de lanzar un postulado diferente, pues no es posible clasificar jerárquicamente cual interpretación es la correcta en el caso de una imagen de graffiti debido precisamente a la enorme cantidad de significaciones que esta alberga en el principio de polisemia propio de la imagen. Aun con esta limitación, el planteamiento de Beuchot coloca la posibilidad de pensar los fenómenos desde distintas posturas y hace evidente que la contextualidad particular del *Ego Facis* es distinta a la de aquel que las observa—el *Altera Vide*—y que ambas solo serán vinculadas a través de la imagen misma que además tiene su propia contextualidad.

Es necesario anotar que, en un intento por interpretar las ideas del autor, su planteamiento evidencia que las condiciones culturales existentes en los procesos de interpretación son disimiles entre cada uno de los sujetos que en ella participan. La pluriculturalidad que funciona como constante en el método del autor mexicano, permite comprender que las relaciones son heterogéneas y las visiones que se tienen de un mismo fenómeno resultan múltiples y por ende, las interpretaciones de

un mismo objeto serán inagotables en tanto exista alguien que las observe y pretenda explicarlas. Esto se hace más claro en objetos que son colocados en el espacio público, pues la constante observación de ellas arrojará distintas interpretaciones que se modificarán dependiendo del momento histórico y cultural en los que se produzcan tales interpretaciones, así como de las condiciones propias que el *Altera Vide* posea.

Es por estas razones que diatopía y analogía se acercan mucho a lo que este escrito pretende: por un lado se vuelve necesario dar voz a aquellos que no han podido expresar la condición propia del *Ego Facis* y que a la vez esa voz entre en diálogo con la necesidad de interpretación señalada en el *Altera Vide* y, por otro lado, comprender que el proceso mismo de la interpretación no es unívoco sino que en él aparecerán múltiples posibilidades casi inagotables. En esta posibilidad contingente, este trabajo propone que la interpretación se divida en dos momentos: a) el proceso entre la creación y la materialización de las imágenes y b) la relación entre el objeto materializado y el proceso de observación-interpretación. A su vez, es posible dividir tales procesos en tres niveles fundamentales: el del *Ego Facis*, el del *Temporis Opus* y el del *Altera Vide* mismos que han sido descritos con anterioridad. Se plantea así una parahermenéutica; una hermenéutica que operaría en dos sentidos no necesariamente contrarios, pero tampoco necesariamente encaminados a la búsqueda unidireccional de “la verdad” del mensaje en las imágenes de graffiti, sino que por el contrario ***evidencie un proceso que vincula de manera articulada tres universos distintos***. Una hermenéutica que no es hermenéutica sino que da pie a un tipo particular de comprensión fundamentada en: a) la experiencia, la intención y la simbolización, b) el espacio/tiempo, la técnica y el mensaje y finalmente c) la comprensión, la significación, la interpretación y la vinculación con los objetos observados.

5.2. Aspectos metodológicos de una nueva etnografía: observar al otro desde el otro y su angustia creativa

Para comprender la manera en cómo se plantea la parahermenéutica, mencionemos la forma en la que se da el acercamiento al fenómeno del graffiti. En

este apartado se describen algunos elementos de carácter metodológico que son de suma importancia para este planteamiento. Esta forma particular de acercamiento se aleja un poco de las formas tradicionales de llevar a cabo una investigación de este tipo, pues se hacen evidentes formas de relación entre los sujetos, los objetos y sus contextos a los que el investigador solo puede tener acceso en tanto sea parte del fenómeno mismo¹⁰⁸. Es precisamente mediante estas herramientas que ha sido posible reforzar la necesidad de separar los contextos mencionados a lo largo de este escrito y, de igual manera, acercarse a la comprensión misma que el fenómeno del graffiti produce. Gran parte de estos rasgos metodológicos pretenden dar voz al proceso en el que las obras se desarrollan no porque el proceso de observación sea menos importante, sino porque es ahí, en la creación, en donde es posible encontrar los intersticios que permitirían un mayor acercamiento a la interpretación de las imágenes de graffiti. Este tipo de metodología ya ha sido empleada por la antropología, particularmente descrita en algunos de los artículos de *The Anthropology of Experience*, compilado por Victor Turner (1986), en la aproximación a las condiciones de los niños de la calle de Sara Makowski (2010) o en las observaciones de los jóvenes adictos realizadas por Simón Tavera (2002 [2000]), por mencionar algunos. En estos casos, la intención de los autores ha sido romper con la observación antropológica tradicional para dar cabida a la observación de los sujetos por sí mismos y de igual manera permitir que sean ellos quienes explican sus propios procesos, condiciones y experiencias. Así, los elementos a tomar en cuenta son: a) obtener información de manera inmediata, b) la fiesta y la pinta como herramientas metodológicas y c) la formas de ver que no son necesariamente homogéneas, sobre todo cuando el contexto cambia. De la misma manera, la forma particular en la que se realizó esta investigación es producto de la vinculación con la práctica y con los sujetos que la realizan.

¹⁰⁸ Un acercamiento similar fue descrito por Sarah Makowski (2010) respecto a las poblaciones callejeras de la Ciudad de México. Sin embargo, a diferencia de aquel planteamiento, este escrito describe no solo elementos que son observados desde afuera, sino que son parte fundamental de la experiencia misma del fenómeno; es decir que esta observación solo opera a nivel experiencial.

Este apartado y sus subdivisiones permiten exaltar los vínculos que se desarrollan entre los practicantes del graffiti, así como los procesos que de alguna manera se mantienen como constantes dentro del fenómeno mismo. Las relaciones afectivas y de identidad que se establecen entre los sujetos, permiten un mayor acercamiento tanto al proceso de producción como de las interpelaciones que ocurren cuando el objeto está terminado y ya han sido observados por el *Altera Vide*.

Por otro lado, en contraste al proceso de creación, en el texto introductorio de “El crítico como artista” de Oscar Wilde, escrito por Luis Martínez Victorio (2001: 13-31) se plantea la reflexión de que el crítico de arte genera constantes interpretaciones y que a partir de éstas es que se producen nuevas “obras” con el ejercicio mismo de la crítica. De igual manera se menciona que el crítico no se enfoca en la realidad, sino en la obra misma, pues su crítica no pretende comprender el contexto particular en el que las obras son creadas, sino que se enfoca específicamente en el objeto ya materializado. Este mecanismo de interpretación se realiza de forma constante, pues lo que interesa a la interpretación misma es la comprensión de los intersticios que las imágenes producen. De esta manera, si se completa este proceso de interpretación a través de la comprensión del momento particular en el que las obras son creadas, esa nueva obra —que sería la interpretación misma— estaría permeada de la descripción particular del momento en el que ésta es creada; de ahí la necesidad por evidenciar estos tres aspectos metodológicos¹⁰⁹ que operan en la creación de los graffiti.

De la misma manera, existe en este recorrido conceptual una necesidad por hacer visible cómo se hace la imagen, no solo como un objeto estático, sino como un proceso nutrido por las relaciones que existen en el contexto de aquel que las produce, proceso en el que operan factores de índole cultural y personal descritos en los capítulos 2 y 3 de este trabajo. En tal proceso, los cruces y encuentros “de

¹⁰⁹ Es de tomar en consideración que dentro de este proceso se generaron una serie de irregularidades al momento de realizar este trabajo. Varias de esas irregularidades son presentadas en el Anexo 6. Si bien no son parte fundamental de la tesis, si vale la pena revisar el texto sobre la angustia que se produce en función de la obtención de metas en un proceso de investigación que de por sí es complicado.

tensiones productivas que tienden a la reconfiguración tanto de lo que hacemos en etnografía como de las formas de pensar la antropología en el siglo XXI” (Andrade y Elhaik, 2018:6) y en general de cómo concebimos la imagen.

5.2.1. Obtener la información al momento

Antes de comenzar esta reflexión en torno a la actividad propia del graffitero, conviene decir que la investigación en diseño, como señala Martha Flores (2018:7-8) debe contener un grado importante de vinculación con el medio sobre el cual se pretende investigar –e incluso modificar. En este punto, como señala la autora, es necesario “fortalecer un poco más el interés en... los lenguajes gráficos, los lenguajes plásticos dentro del campo de la investigación” (Flores, 2018: 7-8), pues es precisamente en el análisis de los procesos que siguen tales lenguajes que la observación de los fenómenos se da de manera más nítida. En esta integración de los saberes que ofrece la práctica es en la que se hace evidente que, a nivel metodológico, el uso de la misma práctica a manera de un tipo particular de experienciación permite obtener datos valiosísimos respecto al fenómeno que se pretende explicar. La experienciación permite hacer evidente la manera en la que se vive un evento de forma particular, en situaciones particulares en las que se ponen de manifiesto tanto la relación emocional como la objetual; es decir que tanto las emociones del sujeto y el procesos que éste sigue para generar una imagen como su relación con el objeto son concebidas al mismo tiempo y, si es posible colocar toda la atención en este proceso, se obtendrá información que ayude a explicar tanto esas relaciones emocionales como las de carácter simbólico con los objetos que son producidos, así como las relaciones estéticas que estos generan con otros sujetos. Esto, a su vez, explica el nivel de compenetración que se tiene entre un sujeto que produce y un sujeto que observa e interpreta una imagen. Por esta razón resulta muy importante que el análisis de los objetos y de las imágenes se haga a partir de los tres ámbitos que este trabajo contempla y a los que se ha hecho alusión en repetidas ocasiones: desde el *Ego Facis* en su momento del hacer,

desde el *Temporis Opus* cuando se materializa la obra y desde el *Altera Vide* cuando el otro entra en contacto con dicha obra.

En este punto cabe mencionar que, a diferencia de lo que ocurre en las ciencias sociales¹¹⁰, la investigación en este campo particular de saberes busca desenmarañar las condiciones de producción de los objetos –artísticos o de diseño— y ésta no se encuentra únicamente supeditada a la observación objetiva; por el contrario es importante que la actividad “del hacer”, junto con las relaciones simbólicas que en ella se producen, se convierta en uno de los principales ejes que motiven la producción de conocimiento en este mismo campo. Por esta razón vincular el acto de pintar en la calle con el proceso mismo de la investigación resulta no solo necesario sino ineludible, pues es la mejor forma de obtener respuestas y elementos de análisis para realizar este tipo de investigación, ya que éstas provienen sobre todo de prestar atención tanto al discurso que emiten las personas que producen, como al que generan las que perciben, interpretan u observan las obras de graffiti en su cotidianidad. El trabajo realizado por Raúl Rojas Soriano (2010) en el libro *Metodología en la calle*, ya ha tomado en cuenta la posibilidad de realizar trabajo de campo a partir del empleo de los procesos en los que se genera la información misma, es decir que es posible observar un fenómeno desde dentro del fenómeno mismo y a la par de que éste ocurre.

Por otro lado, como señala Claude Lévi-Strauss (1977 [1961]:18-19), cuando se es parte del grupo –él lo menciona a manera de sociedad—que se pretende analizar, es necesario tener presente que los matices que se colocan son sumamente amplios, tan amplios como la cantidad de sujetos con los que se trabaja. Sin embargo, si se toma en cuenta la característica fundamental de los fenómenos de carácter estético, la vinculación con el fundamento emocional es mucho más sencillo de observar al estar presente en la creación de los graffitis en la calle y vivir experiencialmente este proceso.

¹¹⁰ Lévi-Strauss (1977[1961]: 19) señala que la comprensión de las sociedades “primitivas” no puede ser equiparada con la de las sociedades modernas. Esto debido a que “no podemos... tratar de conocer una sociedad desde el interior y clasificarla desde el exterior con relación a otras sociedades.”

Al pintar en la calle se genera un vínculo entre el *Ego Facis* del graffiti y los espectadores que perciben la obra. “La pinta” se convierte en el momento en el que se produce una apropiación del espacio por parte de los graffiteros y se vinculan con sus observadores, pues los espacios en blanco que ofrecen las urbes, invitan a intervenir las paredes a quienes se dedican a esta actividad y la imagen terminada promueve la interpretación de lo que ahí está ocurriendo. Es claro que se debe tener en cuenta que este proceso genera una relación entre graffiteros, espacios y espectadores. Estas relaciones pueden ser analizadas mediante el instrumento que este escrito plantea con el fin de comprender de mejor manera este fenómeno. Cuando se genera la pinta en la calle y aparecen dichas relaciones, se ofrece un panorama inmejorable para la obtener información de este fenómeno. En este sentido, el momento de la pinta y no solo el objeto pintado se convierte en una herramienta metodológica para realizar tal análisis, pues al observar críticamente los eventos que ocurren al momento de pintar en el espacio público: a) se obtiene información significativa, b) se hace una descripción profunda de la realidad y c) permite contrastar en el mismo instante las hipótesis planteadas. Es de tomar en consideración que por esta razón este planteamiento empata con las ideas de John B. Thompson (2011), quién menciona que el conocimiento del entorno socio histórico es fundamental para generar la hermenéutica profunda de una forma simbólica¹¹¹ con la pequeña diferencia que en este caso particular, la experiencia permea todo el espectro de significaciones que en el proceso ocurren.

Por otro lado, para llegar a este planteamiento metodológico resulta necesario señalar que parte importante este trabajo se fundamenta en la investigación acción, pues a partir de la misma investigación se modifica la realidad del sujeto que investiga y a su vez éste tendrá una injerencia importante dentro de la realidad colectiva del fenómeno. La vinculación con la manifestación y con sus actores permite que la interacción que se tiene tanto con los sujetos que generan las imágenes como con los espectadores sea mayor que en otros métodos. A su vez, esta relación particular produce que la observación ocurra de manera diatópica

¹¹¹ Esta última puede ser entendida como un fenómeno, pues, como ha sido mencionado en el capítulo 2 de este escrito, el autor norteamericano la define como cualquier elemento que puede ser susceptible a ser interpretado.

poniendo un pie en la creación y otro en la interpretación y, al mismo tiempo, generar una analogía entre lo que ocurre con un universo y otro, dando voz a ambos. De ahí que se describan en los siguientes apartados algunas de las relaciones observadas en los últimos años.

5.2.2. El *Ego Facis* se “despoja” cuando está de fiesta

Para comprender los aspectos metodológicos que sigue este trabajo retomemos la idea de la incompletud de los saberes descritas en el apartado 5.1. Tomar en consideración que la investigación en su aspecto pragmático se sustenta, se quiera o no, en una serie de conocimientos establecidos por un paradigma específico de una comunidad académica, resulta no solo necesario sino fundamental para avanzar en la construcción del conocimiento mismo. Siguiendo a Pierce, Darin McNabb (2018: 59) menciona que:

Lo que se sabe de lo real no es algún conjunto de características espacio-temporales que definen los objetos empíricos, sino el complejo abarcador de leyes y patrones que regulan las cosas en el mundo [...] al investigar lo real tenemos conocimientos de esto en la medida en que nuestros hábitos de inferencia ejemplifican las leyes o hábitos del mismo.

Esto quiere decir que la realidad debe ser explicada mediante elementos que ayuden a comprenderla, pero de ningún modo debe dejar de observarse que lo que sustentará la construcción de nuevos conocimientos será la realidad misma, sin perder de vista que el individuo no es un ser dócil a las fuerzas sociales, políticas o económicas y que este goza de libertad aun cuando es responsable de sus actos (Acha 2015 [1997]: 27).

Así para contextualizar elementos de carácter teórico-metodológicos en el desarrollo de este trabajo—que ha sido altamente influenciado por el psicoanálisis y la antropología—resulta necesario comprender que dentro de la misma teoría psicoanalítica, en su experiencia empírica, el momento en el que alguien ‘dice’ y ‘no sabe que dice’ “la palabra falla” (Nasio, 1994: 13) y el acto se convierte en un elemento que debe ser analizado; esos espacios son los que interesan al analista

para la realización de su método. Esos momentos de fallo, titubeo o *lapsus* serán de mayor valor para comprender lo que opera en el sujeto para comprender los significados que pretende hallar en su propio análisis. Es así que a lo único que es posible acercarse en la comprensión de los fenómenos es la forma en la que “actúan” los sujetos que de él participan. Es decir que por más que se pretenda analizar las imágenes en todos sus aspectos, solo es posible acercarnos a la descripción de ellas y lo realmente analizable es aquello que ocurre entre los sujetos que son partícipes de los fenómenos gráficos. Entonces lo que es posible pensar son las condiciones *in situ* en las que estas se producen. Por esta razón hay que describir algunos procesos que ocurren en la realidad, pues sirven para: a) dar voz a aquellos que producen las imágenes, b) pensar las condiciones en las que éstas emergen como parte de un proceso más complejo y c) describir de manera lo más cercana la realidad las acciones que ocurren antes, durante y después de una pinta. Aun cuando se pretenda analizar los contenidos de las imágenes, lo más que se logra es hacer un recuento de los elementos visuales que en ella aparecen. Ejemplo de esto es posible observarse en la descripción que Michel Foucault (2016 [1966]: 21-34) realiza en su análisis de *Las Meninas* de Velázquez, en el que el mismo autor solo se contenta con describir los elementos visuales de la obra más que buscar una significación de esos elementos¹¹². Lo más significativo de este análisis aparecerá en el último párrafo que Foucault escribe al respecto:

Quizás haya, en este cuadro de Velázquez, una representación de la representación clásica y la definición del espacio que ella abre. En efecto, ella intenta representar todos sus elementos, con sus imágenes, las miradas a las que se ofrece, los rostros que hace visibles, los gestos que la hacen nacer. Pero allí en esta dispersión que recoge y despliega en conjunto, se señala imperiosamente, por doquier, un vacío esencial: la desaparición necesaria de lo que la fundamenta —de aquel a quien se asemeja y de aquel a cuyos ojos no es sino semejanza—. Este sujeto mismo —que es el mismo— ha sido elidido [desvanecido]. Y libre al fin de esta relación que le encadenaba, la

¹¹² La propia forma de escritura de Foucault se convierte en la interpretación del cuadro de Velázquez. Sin embargo, es precisamente el uso del lenguaje lo que permite que la construcción de los significados no se vea modificada en tanto que no coloca más que elementos nítidos y observables dentro del campo gráfico.

representación puede darse como pura representación (Foucault, 2016 [1966]: 33-34).

Esto fundamenta la idea de que la imagen solo existe en tanto es observada por otro y que aquello que puede ser interpretado no es la representación que existe en la imagen, sino las condiciones del sujeto que la realiza y las condiciones del sujeto que las observa. Es decir que el trabajo de la investigación en este campo particular del conocimiento debe tomar como punto de partida la relación que los sujetos entablan con sus entornos y revisar cómo es que esa relación se lleva a cabo. En este sentido, lo que se analiza no es la imagen misma, sino las relaciones que se establecen a partir de su construcción y su colocación en el espacio público.

Vale la pena tomar en consideración que la producción de imágenes opera de la misma manera descrita al inicio de este apartado: la palabra falla y justo ahí donde la palabra falla aparece la imagen para explicar en el sujeto su relación con el mundo en un acto sintomático que es la propia necesidad de pintar. Sin embargo, lo que rodea la construcción de esa imagen, es decir la palabra, es un mecanismo que debe ser tomado en consideración para comprender lo que ocurre en el sujeto que la construye—aun cuando la construcción misma de significantes, imágenes o diálogos, se mantengan entrelazados como parte de un mismo discurso (Nasio, 1994: 117-118).

Teniendo en cuenta que el *Temporis Opus*, el momento en el que la obra se materializa, que se genera cuando el sujeto arroja esta imagen es necesariamente contextualizado en un espacio y un tiempo determinados¹¹³. Por esta razón es que este elemento de carácter metodológico, que se genera cuando el sujeto está completamente desinhibido por el consumo de sustancias, resulta relevante y necesario para la comprensión de una máxima del graffiti: al creador de las imágenes no le interesa lo que esta comunique, ni lo que el *Altera Vide* pueda interpretar de ella. De acuerdo con Michel Foucault (2016 [1966]: 35), mientras explica el nacimiento de la interpretación a partir de la semejanza, afirma que “la

¹¹³ Para el psicoanálisis lacaniano, el sujeto siempre “dirige sus significantes al Otro” (Nasio, 1994: 118). Esto quiere decir que la construcción de lo que el *Ego Facis* realiza siempre lo mantendrá en vinculación con los otros.

representación—ya fuera fiesta o saber—se daba como repetición”. Esta afirmación alude al hecho de que lo que es posible interpretar en las relaciones entre los sujetos o a los sujetos en sí mismos. Es posible aventurar la idea de que esta relación es lo que realmente le interesaría a un psicoanalista y a cualquier otro investigador. Sin embargo, para los fines de este escrito, lo que interesa es como ese momento de creatividad despojada se vincula dentro del entramado que el mismo proceso de interpretación ofrece.

A partir de las observaciones realizadas desde hace siete años¹¹⁴ es posible afirmar que el sujeto que crea las imágenes de graffiti no pretende emitir mensajes hacia los otros. Por el contrario, las obras realizadas por los graffiteros son el ejemplo más nítido de una falta de relación entre la obra, el mensaje que ésta pueda contener y el observador de la misma. Las obras de graffiti carecen de discurso no porque no sea necesario, sino porque a su *Ego Facis* no les interesa que exista tal discurso o en su defecto, este discurso es articulado mediante el propio lenguaje en un momento posterior a la creación de la obra. Estas afirmaciones son recolectadas cuando el sujeto está “enfiestado”. Pareciera que el éxtasis provocado por la fiesta y el consumo de alcohol y otras sustancias permitiera al sujeto evidenciar que éste no pretende colocar mensajes claros a sus obras, sino que por el contrario éstas realmente se encuentran vacías de significados tanto para ellos como hacedores, como para aquellos que las observan. Es como si las imágenes de graffiti solo fueran elementos decorativos de una estética particular dependiendo del tipo de graffiti que se genera—en este sentido, el graffiti no es y nunca debe ser considerado arte pues carece de la intención de discurso. Aun cuando existe una “posesividad respecto del objeto”, es decir un “medio de apoderarse de una riqueza o de una belleza exterior” (Levi-Strauss, 1977 [1961]: 58), en el caso de estas imágenes, las observaciones realizadas en campo nos permiten observar que tal proceso queda únicamente anclado a la práctica misma y no a la imagen terminada. Por esta razón es que a nivel metodológico, el momento de la farra permite obtener información que proviene del lado de aquellos que hacen las obras. Es necesario

¹¹⁴ Para esta investigación en particular se toma en cuenta el proceso de observación realizado desde el momento en el que se elabora el trabajo de campo de la tesis de maestría entre 2013 y 2015.

recordar que la fiesta “rememora ese momento mítico del encuentro sin restricciones” y que en ella “el goce por el caos es una experiencia de índole colectiva, el referente de identificación por la negación y la acción que refrende la prohibición de la norma” y que ésta es producto de aquellas cosas que las instituciones no le pueden procurar a una comunidad (Araujo, 2002 [2000]: 143). Por estas razones, la fiesta se convierte en un enorme laboratorio de experiencias en los que las relaciones se ponen de manifiesto entre sus participantes.

Es de recordar que las relaciones se modifican en el momento en el que el sujeto se encuentra en una fiesta. En estos espacios es sencillo obtener información significativa y real, pues, producto de la falta de restricciones, los hacedores de graffiti no “velan” sus intenciones. Por el contrario, evidencian a través de sus palabras y del lenguaje corporal producto de la ebriedad que su práctica no es realizada para aquellos que observan las obras sino para sí mismos y, en el mejor de los casos, para aquellos que comparten los mismos valores estéticos que ellos. En este sentido, es posible afirmar que para entender el graffiti, se debería ser graffitero. Sin embargo, en la calle esto no ocurre así, pues todos los sujetos que transitan un espacio público que haya sido intervenido con un graffiti colocarán los valores que a cada uno de ellos importe. De ahí que es posible mencionar a continuación los contenidos de algunas pláticas en las que aparecen los elementos más significativos entre los participantes del fenómeno.

Entre las pláticas que ocurrían con los graffiteros y similares en las que fue posible participar durante esta investigación y que se suscitaban en la fiesta, fue posible constatar que el aspecto técnico juega el papel central entre las discusiones. El uso de marcas específicas de aerosol, de válvulas, de colores específicos, si se usa “Matte” o brillante¹¹⁵, se vuelven el centro de atención en las discusiones que aparecen cuando los graffiteros están en medio de sus celebraciones. En este sentido, uno de los elementos fundamentales de estas pláticas recae en el debate de la técnica del aerosol. A decir de Duek la técnica tiene una “lógica particular” y es que “en la primera capa se coloca el tono medio. Después se avanza hacia claro

¹¹⁵ Tipos de aerosol producidos por la marca 360 Spray paint. Los colores de estas gamas se encuentran disponibles en las páginas para Matte: <https://www.360spraypaint.net/chart-color-matte> y para brillante en: <https://www.360spraypaint.net/chart-color-360>

y hacia oscuro. Al final se le colocan los brillos más intensos”. Esto produce que los colores “vibren de otra forma”¹¹⁶. Vale la pena mencionar que esta afirmación es producto de la relación que el graffitero tiene con la manera en que experimenta la práctica. Mientras que para un sujeto que solo observa los objetos terminados desde afuera, el uso de un tipo particular de color es irrelevante, para el graffitero este aspecto jugará el rol central en el desarrollo de sus obras. De ahí la necesidad de estar atento en el momento en que estos aspectos aparecen en el dialogo entre los graffiteros y que curiosamente, siempre son cuando el consumo de alcohol inhibe al graffitero, quien “suelta” las cosas que para él son realmente importantes.

Otro caso particular de las observaciones fue la realizada el 9 de junio de 2018 en el evento de apertura de *Tekuane Ink Tattoo*, un estudio de tatuaje que se sitúa en San Juan Ixtayopan y es propiedad de Duek. En él, se lograron reunir muchos graffiteros de distintas generaciones y regiones de la zona metropolitana de la Ciudad de México. Por mencionar a algunos participantes, estuvieron Cix, Mibe, Ene, Mitin, Drako, Richy Calavera, Didier, Thoth, entre otros. Durante esta observación, la esposa de Ene menciona que el artista comienza a experimentar con pigmentos naturales como el extracto de la flor de Jamaica. De igual manera menciona que ha comenzado a realizar obra de graffiti que puede ser móvil, es decir que la obra se realiza sobre un bastidor de madera y otros materiales que darían la apariencia de las bardas. Así, éste tipo particular de graffiti puede ser colocado durante los eventos y retirado al final de los mismos. Esto ocurre por la necesidad del autor de generar obra perdurable, un elemento que provocaría un distanciamiento del graffiti y su condición efímera. Es esta mención es posible notar que la relación que el *Ego Facis* tiene con su obra se diferencia entre cada uno de los graffiteros, pues muchas veces este tipo de actitud será reprochada por otros miembros de la comunidad—ver anexo 7.

Entre los elementos que aparecen en el discurso que se produce en el evento se menciona la rivalidad de un grupo de graffiteros con otro. En específico la venganza contra algunos grupos de graffiteros de Puebla y el evento de Ciudad

¹¹⁶ Esto fue comprobado en la práctica durante la realización de un muro en enero de 2020 para el proyecto “Sendero Seguro” del Gobierno de la Ciudad de México. Ver imagen en Anexo 4 con fecha del 24 de enero de 2020.

Mural de Colectivo Tomate y la realización de un macromural en Monterrey, pues en esta obra se emplea la dinámica instaurada por Germen Nuevo Muralismo Mexicano—dirigido por Mibe—en el proyecto de Palmitas en Pachuca. Este problema generó malestar entre los miembros del propio colectivo Germen, pues sienten que la forma en la que ellos instauraron una dinámica con la población de la localidad hidalguense no pretendía ser replicada en el norte del país y que además ésta no se lleva a cabo, sino que la obra se realiza dejando de lado a la propia comunidad norteña.

Otro elemento significativo que aparece en el evento, producto de estar pintando un espacio cerrado, es el de los malestares físicos asociados a la práctica del graffiti. El inhalar los restos de la pintura en aerosol, las caídas de las escaleras y andamios o el desgaste físico paulatino que produce pintar obra de gran formato son algunos de los comentarios que aparecen en este espacio. Estos elementos son fundamentales para comprender la manera en que se experimenta la realización de los graffiti en el espacio público. Todos estos ordenamientos discursivos aparecen cuando los graffiteros están disfrutando de la fiesta que su anfitrión ha planeado posterior a la pinta.

Como complemento, la observación durante el Tercer Encuentro de Muralismo en la Ciudad de Pamplona en Colombia en octubre de 2018, nos permite observar que la “fiesta” entre grupos de graffiteros no es caso atípico de México, sino que esto se replica en gran parte de Latinoamérica. El graffitero y el muralista¹¹⁷ comparten el gusto por la bebida y en esos espacios encuentran momentos de congregación que les ayudan a colocar su práctica no solo como un aspecto netamente decorativo, sino mediante una significación misma de la práctica. Significación que les permitirá adherirse a grupos específicos y les permitirá desarrollar comunidad. “Guaro o miedo” fue una de las frases que se acuñaron entre los participantes del encuentro a raíz de una fiesta comunitaria en uno de los bares de la localidad. La frase fue enseñada por una participante de Medellín que bebía aguardiente y cerveza y que logró que la comunidad de graffiteros y muralistas se

¹¹⁷ El término muralista en Colombia, Argentina y Chile es el mismo que el del graffitero que se observa en este escrito. Recordemos que el uso del lenguaje modifica la práctica para que esta pueda obtener un aval diferente en cada contexto en la que se coloca—ver apartado 3.4.

organizará alrededor de la fiesta y la pinta. Vale la pena mencionar que la palabra Guaro hace referencia al consumo del mismo aguardiente, forma en la que se denomina a tal bebida en la región de origen de la participante. Este ejemplo permite observar que la relación con el objeto no es de todo determinante. Por el contrario será la interrelación con los símiles lo que se hará presente cada vez que el graffitero se desinhibe gracias al consumo de sustancias¹¹⁸.

Estas y otras prácticas son solo parte de la dinámica que se establece en el momento de estar en la fiesta. Aun cuando parece banal la observación de la dinámica social de una fiesta, el grupo y los sujetos en ese momento particular abren la posibilidad de observar elementos que no están propiamente dichos a través de las obras. Es en la fiesta el momento en el que el graffitero se desnuda y permite al investigador observar la intención real de una obra y que ésta, en repetidas ocasiones, carecerá de un sentido estrictamente formal o de una intención clara; por el contrario sólo está cargada de experienciación de la práctica, de procesos anudados a los vínculos que los sujetos pueden establecer con otros similares a él.

Así, entre ensoñaciones, proyectos personales y comprensiones de la práctica giran las pláticas en estos espacios de convivencia. Ejemplo de esto fue cuando Cix llegó a plantear, en una observación en agosto de 2019, la realización de un proyecto gigantesco que involucraba no solo a las artes plásticas, sino que en sus propias palabras “debería ser un show que todos disfrutaran”. Mientras este evento no se ha llevado a cabo al día en que se escriben estas páginas, se puede hacer mención que el juego de intersubjetividades que se establecen en estos espacios son relaciones que proveen de experiencia para comprender la complejidad de una práctica que ha brincado en distintas aristas de lo contracultural a lo comercial (Guerrero, 2015). Estas relaciones son amplificadas y aderezadas con un alto grado de honestidad que evidencian los graffiteros producto del

¹¹⁸ Vale la pena mencionar que la relación con el consumo de sustancias y su desarrollo antropológico puede ser observado de mejor manera en el texto *Barrios Terapéuticos: Identidades sociales y cura comunitaria* de Rogelio Araujo (2002 [2000]), en el que se expone como la relación de significado con la droga es más cercano a un aspecto ritual que evidencia lo que el propio autor denomina como *cultura filicida* más que un elemento que deba ser de carácter punitivo explicado a través de la relación con los aspectos médicos y botánicos de la droga misma.

consumo de alcohol y otras sustancias, otro Dionisio tirado a media calle (Araujo, 2002 [2000]: 143-147).

Vale la pena mencionar que aun cuando los aspectos descritos en este apartado parecen más un anecdotario, deben ser tomados en cuenta pues estas relaciones ocurren en la realidad de la práctica. Es decir que la realidad observada en las condiciones particulares en las que ocurre es lo que de alguna manera permite aproximar a la construcción de un modelo que tome en cuenta la forma en la que el sujeto se relaciona con sus símiles y con los otros. Tomar en cuenta este proceso resulta vital para que el modelo descrito en el último apartado de este capítulo tenga relación directa con la forma en la que operan las relaciones identitarias de los sujetos que participan de la realización de los graffitis en la calle y de la misma manera comprender la descripción que se realiza de los procesos particulares de tres graffiteros y sus obras descritos en el último capítulo de este trabajo.

5.2.3. Los momentos de la pinta como herramienta metodológica

Como ya se ha mencionado, producto de la relación diatópica entre la práctica y la teoría, la pinta funge como una herramienta metodológica. Este proceso se describió previamente en el apartado 4.2.2, sin embargo se retoma el planteamiento para explicar la manera en cómo esos aspectos operan a nivel metodológico con miras a sustentar el modelo descrito en las siguientes páginas. Así, conseguir información de forma inmediata en los espacios donde se colocan las imágenes de graffiti, ofrece la posibilidad de vincular los tres contextos planteados como eje medular de este trabajo (el del *Ego Facis*, el del *Temporis Opus* y el del *Altera vide*). Mientras se pinta en la calle la producción de las obras y las reacciones de los otros se realiza en tiempo real, sin velos, sin teorías. Esto ofrece al investigador la posibilidad de experimentar la dinámica y al espectador la posibilidad de interpretar la obra desde el momento de su creación y producir una interpelación con el sujeto que la realiza. De igual manera, permite al investigador emplear la pinta como herramienta metodológica y experimentar todas las reacciones del *Altera Vide*.

En los momentos de la pinta, los espectadores pueden tener una mejor comprensión de los símbolos que proyecta una obra, si están al pendiente de cómo es el proceso de creación de la misma. Al observar cómo se genera un graffiti, desde los pequeños esbozos y rayones sobre los muros, los espectadores “valoran” el desarrollo de la misma obra. Exclamaciones como: “¡Qué bonito pintan!”, “¡Así deberían pintar toda la ciudad!” o “¡Esto si es arte!”, se manifiestan en el discurso de las comunidades en las que se ha tenido la oportunidad de intervenir muros— ver anexo 4. Esta interpretación está relacionada con la valorización axiológica que el *Altera Vide* hace de la obra. Sin embargo, ésta modifica el proceso de percepción a partir de la interacción que el espectador puede tener tanto con la obra, como con su *Ego Facis*. Este último modifica su percepción respecto a la manera en que la obra es integrada y valorizada en el espacio público. Sin embargo es necesario poner atención al discurso de aquel que no es graffitero, que estará permeado de la forma en la que cada uno de observadores construye su realidad debido a que “la característica esencial del discurso del Otro [...] es su relación con lo *imaginario*. Es que, dominado por este discurso, el sujeto se toma por algo que no es [...] y que para él, los demás y el mundo entero llevan el peso de un disfraz” (Castoriadis, 2013 [1975]: 163).

Sin embargo, no todo es miel sobre hojuelas. Cuando se enfrenta a la realización de un graffiti, algunos espectadores pueden sentirse reacios a este tipo de manifestaciones en sus comunidades. Por ejemplo, hace diez o quince años era común escuchar comentarios como: “Ráyate las nalgas” o “Píntate el culo”, haciendo alusión a una falta de empatía por este tipo de práctica. Es posible afirmar que en ese tiempo las reacciones abruptas de quienes circulaban por las calles todavía relacionaban el graffiti con un acto vandálico y delincencial propio de mediados de la década de los noventas del siglo pasado.

Aun con los notorios cambios en la percepción de este fenómeno en tiempos recientes, los graffiteros aún se enfrentan a situaciones similares. Como ejemplo de esto, en enero de 2017, mientras se pintaba un mural en la barda perimetral de una secundaria de la colonia Peralvillo en la Ciudad de México, una habitante de entre cuarenta y cincuenta años de edad, se acercó y cuestionó quien había dado permiso

de pintar. El mural fue realizado como parte de una campaña publicitaria de la marca de tenis Converse, quienes habían realizado las gestiones necesarias para la ejecución de esta imagen. Sin embargo, la colona no comprendió esto e inmediatamente llamó a una patrulla, misma que se acercó rápidamente a ver qué era lo que ocurría. Al ver que la obra era realizada bajo pedido y se contaba con autorización para realizarla, se alejó sin mayor contratiempo.

Otro elemento interesante sobre los aspectos que rodean la pinta y la experiencia de hacer graffiti con aerosol mayoritariamente ocurre en lo biológico. Producto de la experiencia de varios graffiteros de mayor edad, éstos presentan un engrosamiento en las vellosidades de la nariz. Esto es fácilmente explicado debido a la constante inhalación de la pintura en aerosol. Las vellosidades se tornan más espesas e incluso se vuelven molestas (como si se tuvieran espinas clavadas en las paredes de las fosas nasales). En este sentido podemos afirmar que inclusive el cuerpo debe adaptarse para la realización de las actividades propias del graffiti y para evitar daños en la salud. El cuerpo se adapta a la actividad y modifica su estructura; no solo el entorno determina este tipo de prácticas.

Estas observaciones ejemplifican como la percepción de las personas cambia al momento de enfrentarse a una pinta. Ofrecen la oportunidad de explicar que esta actividad se transforma mediante el momento de la pinta, mismo que como parte fundamental del proceso de comprensión de este fenómeno, nutre las herramientas de observación y la interacción con los sujetos. En este espacio temporal que ocurre cuando se hace un graffiti, se hacen evidentes las relaciones que este modelo de interpretación tiene; modelo que será presentado al final de este capítulo.

Estos aspectos ayudan a comprender que la relación que se genera entre los contextos está íntimamente relacionada con el desarrollo mismo de la práctica. El momento de la pinta ofrece la posibilidad de comprender aspectos no solo de carácter relacional entre los sujetos, sino de los sujetos con el objeto producido. Es precisamente ahí que se pueden observar las particularidades que experimentan los sujetos. De la misma manera, es posible explicar cómo la práctica es determinada por el nivel de vinculación que el investigador tiene con ella. En esta relación

articulada entre las condiciones en que se desarrolla una obra y cómo ésta es comprendida e interpretada es que se hace presente el aspecto parahermético de la imagen debido a que no sólo se explicita la manera en que se debe comprender el objeto en sí mismo, sino la manera en que este emerge a la realidad.

5.2.4. La separación de la observación del graffiti en la calle

Pintar en la calle produce un vínculo entre los hacedores de graffiti y los espectadores que perciben la obra. Es necesario señalar que los mecanismos divisorios existentes entre las manifestaciones, obedecen a una estructura estratificada a la que es casi imposible de acceder por cuenta propia. Los grupos sectarios existentes dentro del mismo graffiti, y fuera de él, no siempre son abiertos a la integración de los “otros”, sobretodo del “xeno”, de aquel que no pinta graffiti o de aquel que no comparte sus valores estéticos. Si bien los grupos de graffiteros, o *crews*, otrora seguían una estructura de segregación similar en los años noventa, estos mecanismos no obedecían a ningún canon, solo se aplicaban por una especie de relación ritual respecto al ingreso al grupo. En muchas ocasiones, estos mecanismos desarrollados por los grupos de graffiteros ejemplificaban una forma de accionar cimentada en los principios de colaboración, inclusión y bienestar común. En algunas ocasiones, el ritual de los grupos para que un graffitero fuera o no aceptado por su comunidad o *crew*, constaba en realizar “x” cantidad de pintas en avenidas principales. El canon artístico desarrollado al interior mismo de la práctica, por el contrario, se encarga de segregar a los hacedores, segmentándolos en fracciones no del todo claras. Las separaciones artistas-graffiteros, legales-ilegales, o más violentamente dicho ricos-pobres, no es otra cosa que una categorización anclada en el ejercicio del poder mencionado en el apartado 3.4 de este trabajo. Es por eso que este escrito también es un intento por hallar la construcción semántica que separa a estos dos términos. Es necesario anotar que la semántica es entendida como el estudio del sentido de las palabras y en lingüística se encarga de estudiar la función de las palabras mismas (Guiraud, 1976: 9, 11, 13). Como objetivo primordial, la semántica se encargará analizar las palabras en dos grandes vertientes: el sentido y la significación. Para no perderse en este

abismo que implica la comprensión de la semántica, Pierre Guiraud (1976:10) divide a la semántica en tres líneas para comprender que ésta opera desde lo psicológico, desde lo lógico y desde lo lingüístico. En este mismo orden de ideas, en *Las Palabras y las Cosas*, Michel Foucault (2016 [1966]:75-80) señala que los procesos de significación no son aislados, sino que estarán determinados por las condicionantes que estén contenidas en los signos. De la misma manera Guiraud (1976:39-41) señalara que estos tendrán siempre valores estilísticos y socio-contextuales. Estos últimos determinarán el uso a partir de la comunidad que los empleen.

Esta terminología ayuda a esclarecer que la división existente entre el graffiti y la gráfica es de orden semántico, esto quiere decir que los procesos de significación de las palabras y las obras, cambia dependiendo del uso que el *Ego Facis* haga de la misma práctica. Así, los procesos de significación socio-contextual que emplea el grupo de hacedores de las obras callejeras se coloca en un nuevo significado: ya no se hace graffiti, se hace mural, se hace gráfica o se hace otra cosa que ya no es graffiti. Es a partir de esta re-significación de la práctica que ocurre este cambio en la manera en cómo se desarrolla la obra. El cambio de la palabra “graffiti” por el de la palabra “gráfica” uno de tantos resultados de este proceso. Al ya no realizar un acto ilegal, la construcción de la práctica requiere un nuevo mote que la designe, pues se pretende situar como parte de un proceso avalado por las comunidades artísticas e incluso por las comunidades en donde son colocadas las obras—no es lo mismo pedir permiso para hacer un “graffiti” que pedir permiso para hacer un “mural”. Es así que aun cuando siguen emparentados, graffiti y gráfica, se separan por la necesidad de encontrar las diferencias que ocurren al interior de cada una de ellas, sobre todo en los grados de intención que cada una de ellas alberga.

Para comprender este planteamiento al analizar la estructura de los fenómenos desde la visión de DK Perkins (1998: 1-21), en la que se señala que el conocimiento puede ser entendido como un diseño (porque cuenta con una estructura y una función), es posible tomar como ejemplo dos imágenes de graffiti:

por un lado la imagen de un *tag*¹¹⁹, forma primigenia de cualquier graffiti que sirve para firmar, y una imagen de un “mural” por el otro, la relación que cada objeto produce con el espacio público, no funciona de la misma manera. Cuando una persona que no está en contacto con la manifestación dirá que el *tag* no tendrá el mismo valor que el otro trabajo debido a que el primero carece de imágenes que le permitan relacionarse de forma clara. Es de considerar que si bien, a nivel de desgaste y conceptualización, la realización de un mural completo exige un mayor consumo físico y de tiempo, el *tag* es una expresión mucho más abrupta y cuenta con el mismo valor que cualquier otra pinta. El *tag*, siendo más provocativo por su carácter subversivo, colocará al espectador en un dilema mucho más complejo en la apreciación de una pinta sobre el muro. En el *tag*, el análisis situacional del contexto en el que se desarrolla—una pinta que hace constar la existencia del graffitero—ofrece un cúmulo de elementos mayor a niveles culturales e individuales, que permite un análisis que va desde lo antropológico, pasando por lo psicológico y que invariablemente terminará en el análisis y valoración estética de la obra.

Otro ejemplo al respecto de este tema es la aparición de los llamados “*unders*”. Estos son espacios de pinta clandestina en los que los graffiteros pintan en interiores de casas abandonadas, terrenos baldíos o edificios en desuso. Consideramos que esta es una nueva forma de comprender la ilegalidad del graffiti. “Ya no hay espacios libres en la Ciudad”, señala un graffitero que ha recurrido a esta práctica; y tiene razón. Los cambios en la aceptación respecto a cómo se veía y se “consumía” el graffiti, han provocado la proliferación de los espacios en los que ahora son socialmente aceptadas las pintas en los muros, sobre todo cuando se realizan “murales”. Esto ha orillado a que la construcción del graffiti en su construcción contracultural, se adapte en espacios cerrados a los que solo cierta parte de la comunidad de graffiteros tiene “acceso”.

Es por la reciente aceptación de esta práctica que resulta pertinente señalar lo siguiente: la perspectiva que se tenga de un fenómeno dependerá de la posición desde donde se observa. José Ortega y Gasset (1985: 21-25) ejemplificará la noción de perspectiva mediante el momento en que un artista, un médico y una futura viuda

¹¹⁹ Ver anexo fotográfico, lmg 3.1.

ven la muerte del marido de la última. Este ejemplo señala que “la visión” (o el punto de vista) de quien observa una misma escena determinará como es que ésta se percibe.

De esta manera, en estricto sentido semántico, la separación de términos entre graffiti y gráfica, obedecerá a la perspectiva del *Ego Facis*. Evidentemente quien obtiene sus recursos económicos, materiales y simbólicos a través de esta práctica no tendrán objeción en llamar a su obra “gráfica” o mural. Pues esta visión respecto a la producción, deberá seguir una serie de estándares que ayuden a perpetuar su obra en una temporalidad que se acerque a lo atemporal; a una obra mucho más duradera que los *tags* que son borrados o demeritados constantemente. Es por esto que las condiciones de producción permeadas de una visión de realización-venta, no pueden ser entendidas desde su construcción, sino solo bajo un paradigma que de alguna manera los limita. Llamar “graffiti” a un acto legalizado, avalado y patrocinado por una marca, provoca una serie de connotaciones y cambios de sentido en diferentes aspectos, mismos que regularmente son usados y convienen tanto a hacedores como a los mecenas que pagan por la realización de las obras. Es de señalar que en ocasiones, los observadores de la producción gráfica de la calle, no están de acuerdo con que se haga graffiti, pero no tiene problema cuando estos son nominados como “murales” o “gráfica”. Esto pasa porque se espera que las obras no estén realizadas, como menciona Levi-Straus (1970 [1961]: 60), a partir de un inconsciente individual, sino que sean fieles a cánones extremadamente estrictos de orden social. Sin embargo, vale la pena mencionar que estos cánones estilísticos coexisten con los procesos individuales y eso es lo que da cabida a la producción de las imágenes y a la necesidad de que estas sean interpretadas desde tres aspectos diferenciados entre sí. A pesar de esto, es posible reafirmar que lo que se esconde detrás del uso de uno u otro término es el discurso. Éste determinará el uso de una u otra palabra para significar la actividad. Este cambio obedece a la necesidad de adaptación de la práctica a regímenes más elaborados y socialmente aceptados. El graffiti sigue siendo mal visto en algunas zonas estratificadas de las ciudades y cambiar el término por el de gráfica ofrece a los pintores urbanos un aval que no se conseguiría si a esta práctica

de la misma manera que ocurriría cuando en lo político se le sigue denominando graffiti.

Para Lacan (2013 [2007]: 64-76) la palabra juega el rol más importante para la significación de toda actividad humana. Para el psicoanalista francés, la palabra cobra vida y sentido a partir de la relación que pueda guardar entre el “hablar” y el “hacer”. Referirá que el “hacer” concreta una serie de acciones que no están desprendidas de la palabra contenidas en el “hablar”. Esta relación podrá entenderse de alguna manera con un proceso de simbolización más profundo que existe en realizar una acción, más allá de hablar de ella. Como lo que ocurre con el graffiti que se “vive” y no con el graffiti que se “interpreta”. Por lo anterior, es posible señalar que los procesos de interpretación de una u otra manifestación estarán inmersos en una dinámica social que pretende reglamentar la práctica misma. La observación de uno u otro fenómeno y su posible interpretación será más sencilla cuando los elementos de desarrollo gráfico resulten comunes para la comunidad de observadores e intérpretes.

Finalmente comprender que estas relaciones significativas existen en la realidad del fenómeno del graffiti sustentará la aparición del modelo debido a que la simbolización de un objeto y la significación del mismo no circulan en la misma dirección. De la misma manera, tales relaciones evidencian que el objeto opera de manera distinta entre un nivel propiamente vincutivo y otro desde la experiencia. Es en estas relaciones que las imágenes de graffiti deben ser comprendidas como elementos dinámicos que se modifican y modifican a su vez el contexto general en el que se suscriben.

5.2.5. La experiencia de pintar en el extranjero

Para este trabajo, en octubre de 2018 se realizaron observaciones en el Departamento de Norte de Santander, Colombia, enmarcadas en el Tercer Encuentro de Muralismo por la Paz de Nuestros Pueblos. Se visitaron las ciudades de Pamplona, Herrán y Ragonvalia. A lo largo de estas observaciones se fue participe del proceso de realización de murales a lo largo de este territorio

sudamericano y en ellas se pudo entrar en contacto con las comunidades y con otros graffiteros realizando un total de cuatro intervenciones en las demarcaciones mencionadas—mismas que pueden ser observadas en el anexo 4. La posibilidad de pintar en el extranjero permitió observar particularidades distintas a las que ofrece pintar en un espacio conocido. En estos espacios fue posible entrar en contacto con los sujetos que generan las imágenes y observar cómo las comunidades reaccionan a las obras que son colocadas en sus espacios. Desde observar al graffiti como trabajo comunitario¹²⁰, hasta observar los procesos colectivos dentro de un espacio en el que el tema central es la producción misma de las imágenes, pintar fuera del país de origen ofrece una batería de herramientas metodológicas de carácter experiencial que no son las mismas cuando se trabaja en el espacio conocido.

Tomando en consideración el apartado 3.4, en estas observaciones fue posible constatar que tres aspectos que separan al graffiti mexicano y al muralismo colombiano: 1) la idea de perdurabilidad de la obra, 2) el desarrollo técnico debido al acceso de los materiales y 3) las formas de relación que operan a través de la gestión de los espacios y el dinero necesario para la realización de los encuentros. Sin embargo, ambas son manifestaciones de carácter público que intervienen sobre el espacio urbano que a la vez son separadas por el uso del lenguaje. Cabe mencionar que estos tres aspectos no son los únicos que diferencian ambas prácticas, pero a la vez son las que se pudieron observar de mejor manera en el contacto directo con quienes realizan las obras y los espectadores de las mismas¹²¹.

Respecto a la perdurabilidad de la obra, el graffiti mexicano se ha caracterizado por ser de carácter público y no busca su perdurabilidad en el tiempo.

¹²⁰ Durante la participación en el Tercer Encuentro de Muralismo por la Paz de Nuestros Pueblos, a uno de los participantes lo detuvieron por consumir marihuana en una plaza pública. Las autoridades del municipio de Herrán en el Norte de Santander le ofrecieron cambiar la multa por la realización de un graffiti en el que él diera un mensaje contrario a su propia acción: no consumas drogas.

¹²¹ Vale la pena mencionar que en contraste a lo ocurrido en el Colombia en 2018, en noviembre de 2020 se tuvo la posibilidad de participar en “La Liga Graffiti” en la ciudad de Manzanillo en Colima. Si bien las relaciones que se establecieron con la comunidad en el evento fueron muy similares a las acaecidas en Colombia, el caos de la organización del evento se manifestó en la ausencia de material para todos los participantes y en la falta de apoyo para hospedaje y transporte dentro del evento.

Una de sus principales características es lo efímero de las obras que aparecen y desaparecen en semanas, días o incluso horas. Del otro lado, el muralismo colombiano busca que sus obras se enquisten en los lugares y que estas rompan con la barrera del tiempo y se mantengan lo más que se pueda. Inclusive, las comunidades—o por lo menos así fue posible observarlo en Pamplona—buscan que las imágenes de los espacios públicos no se deterioren rápidamente. Por el contrario, son los mismos miembros de la comunidad quienes: a) las mantienen en buen estado con el fin de que los muros de la ciudad mantengan una relación de carácter simbólico y b) que las obras sean equiparadas a nivel significativo con las grandes obras de arte de las galerías o los museos.

A decir del desarrollo técnico y el uso de los materiales en la ciudad de Pamplona en el Norte de Santander no se hace graffiti, simplemente porque el aerosol es sumamente costoso. El acceso a este material es complicado debido a que para conseguirlo los sujetos se tienen que desplazar a Bogotá o a Cúcuta. Ambos son viajes bastante largos: a Bogotá son quince horas de camino en carretera y a Cúcuta son entre tres y cuatro. La inaccesibilidad al material coloca en el *Ego Facis* la necesidad de realizar las obras de otra manera y el uso de la pintura vinílica se convierte en el material más recurrente. En contraste con lo que ocurre en la Ciudad de México, donde existen materiales específicos para la realización de graffiti (Guerrero, 2015: 81-83), la Ciudad de Pamplona en Colombia ha adaptado la práctica a formas específicas para lograr que el *Temporis Opus* se manifieste de otra manera.

Finalmente, respecto a la gestión y el uso de los recursos, estos se obtienen de diferente manera en cada uno de los espacios en donde se realizan las prácticas del graffiti. Vale la pena mencionar que para el desarrollo de un evento como lo fue el “Tercer Encuentro por la Paz de Nuestros Pueblos”, la obtención de los recursos contrasta ampliamente con lo que ocurre en la mayoría de los eventos de graffiti en México. En el encuentro en Colombia, los participantes obtenían hospedaje en hotel de cinco estrellas, alimentación durante todos los días del encuentro, materiales para la realización de la obra y oportunidad de convivir con los participantes y las comunidades en espacios de esparcimiento constantes. Por otro lado, en México

solo eventos como el “Meeting of Styles” y algunos encuentros de esa envergadura, poseen la capacidad de generar espacios adecuados para que las obras se desarrollen lo mejor posible. En México el graffiti se realiza con los recursos del mismo graffitero. No hay hoteles cinco estrellas e incluso en muchas ocasiones no hay material; es el propio graffitero el que debe hacerse cargo de la compra de este, así como de las comidas y los pasajes que pueda necesitar. Algunos intentos por modificar estas condiciones—como el HidroArte que realiza el SACMEX—solo evidencian que la práctica del graffiti no es totalmente aceptada por ciertos estratos sociales.

Otro elemento que fue importante observar a la distancia fue la importancia por generar vínculos transnacionales dentro de las redes del arte público. Los graffiteros y muralistas se vinculan de formas muy particulares y esto les permite que las estadías en los lugares que se visitan sean más placenteras. Conocer a gente en todo el mundo permite tener un “espacio para llegar” y poder desarrollar obras en otros lugares del mundo. Estos vínculos se amplifican cuando se está fuera del espacio donde uno habita y se magnifican cuando los sujetos se encuentran en un espacio de fiesta y convivencia—como lo descrito en el apartado 5.2.2 de este trabajo. Las construcciones identitarias que se producen entre graffiteros de distintos lugares permiten que al estar en un país lejano, las condiciones en las que se generan las imágenes de graffiti sean más sencillas pues en esta vinculación es posible llegar a casa de un conocido que se encuentra en otra parte del mundo. Este proceso resulta sumamente importante, pues dentro del imaginario de los graffiteros, la necesidad de “tapizar” todo el mundo con sus obras es parte fundamental del proceso mismo de creación de las obras. Así, generar espacios de empatía con el otro que también realiza la misma actividad resulta necesario para la práctica del arte público. Al respecto, se puede mencionar que Diego Gómez, abrió las puertas de su hogar para pasar una noche en Bogotá y de igual manera, Celeste Mompar lo hizo en la última noche en Pamplona. De la misma manera, fue posible ofrecer estas condiciones en la estadía de “Iman”, de Argentina a inicios de noviembre de 2018 y de Alexander, de Ocaña Colombia, en agosto de 2019. Todos

ofrecían sus casas para las estadías en cada uno de los países que fueron participantes en el encuentro.

Finalmente, en estas observaciones, fue posible notar que existe una necesidad por interpretar al otro. El *Ego Facis* busca comunicar una temática que sea fácilmente digerible para el *Altera vide*. En su afán por lograr este objetivo, el artista busca estudiar e identificar las condiciones en las que logrará producir una obra que lo vincule con el entorno en el que ésta será colocada. Mientras se participó en el encuentro, los artistas asistieron a un recorrido que pretendía cumplir con la función de generar e integrar elementos significativos para la comunidad de Pamplona por parte de los creativos. Como parte de estas actividades se visitaron lugares históricos y al artista local Emiliano Villamizar, así como el museo “Eduardo Ramírez Villamizar” que resguarda la obra escultórica del autor del mismo nombre. Este recorrido no cumplió del todo con su cometido, pues la necesidad de comprender algunos de los significados que la institución encargada de la realización del encuentro difería de las condiciones de cada uno de los sujetos que terminarían por realizar las obras. Esto es debido a que no se comparten los mismos lazos culturales. La interpretación de la cultura de un lugar que opera en el *Ego Facis* al momento de que realiza la obra, no es la misma que la del lugar en el que se coloca. Muestra de esto se describe en el primer análisis descrito en el apartado 6.2. Esto produce obras que desgraciadamente solo quedan como elementos ornamentales que carecen de vinculación con los espacios y con los sujetos que los transitan. Sin embargo, vale la pena acotar que el desarrollo técnico se vuelve un elemento valorado por el propio *Altera Vide*, pues la condición de falta de un vínculo con el espacio ponderará la propia habilidad técnica del graffitero por encima de la relación que se pueda establecer con el espacio mismo.

5.3. Graffiti y relaciones identitarias en la cultura

El graffiti como fenómeno social es una articulación multifactorial y multidimensional. En el caso de México, desde su llegada al otrora Distrito Federal, el graffiti se ha caracterizado por asentarse en sus zonas periféricas. Las condiciones en las colonias más alejadas y olvidadas de la megalópolis y otras ciudades, propiciaron

un excelente caldo de cultivo para las propuestas gráficas del graffiti. En los últimos años sus productores no se han conformado con quedarse en estas zonas, sino que han concentrado esta actividad llevándola a espacios de la ciudad con mayor visualización; razón por la cual es importante dividir al graffiti, en un primer momento, en dos fracciones: el graffiti que se genera en el centro y el que se genera en la periferia. Esta división del graffiti empata en parte con la propuesta de Marco Tulio Pedroza (2016: 210), quien divide al graffiti en *old school* y en *new school*, tomando como referencia el tiempo que se lleva pintando en las calles. Es precisamente debido a la temporalidad que el graffiti modificó sus prácticas y los lugares donde sus imágenes fueron colocadas (Guerrero, 2015). Es en este contexto que es posible hablar de relaciones identitarias en el graffiti, entendidas como las formas de relación que se tienen respecto de la práctica. Las múltiples conexiones que se establecen entre las comunidades y las obras, generan a bien una identificación o en su defecto una contra identificación con los espacios que se intervienen con aerosol.

Para comprender este fenómeno, resulta necesario definir como ocurre el proceso de identidad. En un primer momento, para comprender algunos efectos que tiene el proceso de identificación que sigue el sujeto respecto de un grupo, es necesario recordar que los afectos y las interacciones se manifiestan en lo sensible (Maffesoli, 2004 [1988]:146), es decir que el primer contacto que se tiene con los otros se realiza mediante los sentidos. La vista será uno de los sentidos más empleados por los sujetos en relación con lo que ocurre respecto a las imágenes de graffiti. Por otro lado, la identidad es comprendida como “la parte del autoconcepto del individuo que deriva del conocimiento de su pertenencia a un grupo social (o grupos sociales) junto con el significado emocional y valorativo asociados a dicha pertenencia” y, de igual forma “es el resultado de procesos cognitivos, evaluativos y emocionales” (Tajfel citado en Peris, 2007: 3). Cabe mencionar que la identidad ayudará a organizar las experiencias del ser humano en su mundo social (Peris, 2007:3) y en la organización que éste logra articular en su entorno. Es así que el proceso que siguen los sujetos para constituir la identidad con los grupos a los que pertenecen, aparece como respuesta a la necesidad de las personas para su

integración en tales grupos a manera de un proceso en el que de forma individual se asume como parte de un entramado social en el que se siente cómodo o identificado. Es necesario comprender que “el criterio válido para definir el grupo social sería el criterio de identidad social, según el cual los individuos que pertenecen a un grupo tendrían cierta conciencia colectiva de sí mismos como entidad social diferenciada, compartiendo criterios” (Canto y Moral, 2005: 60). Por otro lado, “un grupo social sería la colección de dos o más personas que, al poseer la misma identidad social, se identifican a sí mismos del mismo modo y poseen la misma definición de quiénes son” (Canto y Moral, 2005: 61). De esta manera la identidad funge como vínculo entre los individuos con sus colectividades. Henry Tajfel anota que:

...el comportamiento social de un individuo variaba a lo largo de un continuo unidimensional demarcado por dos extremos: el intergrupalo, en el cual la conducta estaría determinada por la pertenencia a diferentes grupos o categorías sociales; y el interpersonal, en el que la conducta estaría determinada por las relaciones personales con otros individuos y por las características personales idiosincráticas. (Tajfel, citado en Scandroglio, 2008: 81)

En este proceso de integración al grupo social, siguiendo a Gómez, Peris y Agut (2007: 3) anotan que la categorización, entendida como el proceso de simplificación y ordenamiento de la realidad en un “nosotros” y un “ellos”, juega un papel fundamental en el desarrollo de la identidad. Siguiendo a Tajfel, Canto y Moral (2005: 60) señalan que la categorización es entendida “como un proceso que acentuaría, por un lado, las diferencias entre estímulos [...] percibidos como pertenecientes a categorías diferentes y, por otro, la similitud entre estímulos [de] una misma categoría”. Dicho de otra manera: un sujeto se puede diferenciar de los otros en tanto comparte características, afinidades o emociones con los otros sujetos de un mismo grupo y es en este punto en donde aparece la pertenencia a un grupo social. Otro punto importante a rescatar respecto a este proceso ocurre en cómo son entendidas por las colectividades. Marc Auge (2008 [1992]: 57), señala que:

Las colectividades (o aquellos que las dirigen), como los individuos que se incorporan a ellas, tienen necesidad simultáneamente de pensar la identidad y la relación y, para hacerlo, de simbolizar los constituyentes de la identidad compartida (por el conjunto de un grupo), de la identidad particular (de tal grupo o de tal individuo con respecto a los otros) y de la identidad singular (del individuo o del grupo de individuos en tanto no son semejantes a ningún otro).

Esto ocurre porque los procesos de significación se cimentan en las ideas preestablecidas del grupo y de los individuos que en él participan. Aun cuando no son idénticas, comparten ciertos elementos que los mantienen cohesionados.

Vale la pena mencionar que, como lo explica Simondon (2009: 437), “existe un esquema social que extiende los límites del yo hasta la Frontera entre *in-group* y *out-group*. En cierto sentido se puede considerar el grupo abierto (*in-group*) como el cuerpo social del sujeto; la personalidad social se extiende hasta los límites de ese grupo.” Esto quiere decir que, si bien la idea de identidad segmente y segrega a los otros, este proceso es inherente a la conducta humana, pues cada sujeto pretende dotar de sentido su existencia a partir del reconocimiento que tenga con los otros. En el caso del graffiti esto se hace evidente en la creación de imágenes que no pretenden comunicar a aquellos que se encuentran en ese espacio de *out-group* señalado por el mismo Simondon.

Por otro lado, cabe mencionar que los afectos juegan un papel importante en el desarrollo de la identidad social. Estos aparecen de dos formas: a) Incidentales, que son entendidos como las emociones positivas de un grupo para los miembros del mismo y b) Integrales, que, en resumen, es entendida como la ansiedad que provoca el choque con otros grupos (Peris, 2007: 7-9) . Estas últimas subyacen en la relación que existe entre los grupos de graffiteros con los grupos de no graffiteros que han sido revisadas desde el capítulo cuatro.

Una vez revisada la forma en que aparece el proceso de identificación se puede enunciar que en el caso del graffiti este proceso ocurre en dos direcciones diferentes: los que congenian con este fenómeno y los que no tienen afinidad con él. En este sentido, el modelo que se presentará más adelante toma en cuenta las

articulaciones organizadas de manera vinculativa o separadas derivadas del propio proceso que siguen las imágenes. Al respecto, en observación de campo se ha podido constatar que las imágenes que se realizan en calle provocan solo estos dos efectos: o gustan o disgustan. Es poco probable que las personas queden indiferentes o “a medio gusto” respecto a estas imágenes. Es de considerar que esto ocurre debido a la irrupción de las mismas en el entorno urbano de manera súbita. Los graffitis irrumpen en la cotidianidad y esto provoca una forma diferente de observar los espacios en donde son colocados.

Ahora bien, los dos grupos antes señalados se configuran, de acuerdo a la Teoría de la Identidad Social (TIS), por medio de las relaciones que en ellos se generan y los afectos que puedan llegar a presentar respecto a la manifestación. Es de notar que los grupos organizados de graffiteros, los crews y las bandas se organizan a partir de una práctica común. Cuando un graffitero pretende ser aceptado dentro de un crew, este debe demostrar que “tiene el nivel” para ser considerado como parte de ese grupo organizado. Esto ocurre debido a que “dado que buena parte del autoconcepto de la persona se deriva de su pertenencia a diferentes grupos, de ahí se explica el deseo por pertenecer a grupos socialmente valorados” (Canto, 2005:61). Es decir que en este proceso se juegan los afectos no solo hacia la ideología del sujeto, sino que estos también operan hacia lo que ocurre con su producción gráfica. Esto quiere decir que el objeto-pinta es igualmente valorado; casi al mismo nivel de lo que ocurre con el sujeto. El sujeto, en tanto su integración a un crew, es valorado si sus “pintas” merecen ser parte del grupo o no. Al respecto, Simondon (2009: 443) menciona que “el miembro de un grupo alimenta por sí mismo la personalidad colectiva reclutando seres nuevos e introduciéndolos en el grupo”. Cabe mencionar que el proceso arriba mencionado solo ocurre al interior de los grupos de graffiteros, es decir que este es un proceso de homogeneidad intragrupal (Scandroglio, 2008:85) y no se vincula para nada con lo que ocurre con las comunidades físicas donde se colocan los graffitis. En las segundas, la irrupción provoca un descontrol y es difícil determinar pues las respuestas, como ya se ha hecho mención, son demasiado heterogéneas.

Para poder definir la identidad social como proceso, es necesario categorizarlo como tal. De ahí parte la idea de hablar de un proceso de identificación social, es decir de hablar de una acción que coloca al sujeto dentro de parámetros de comprensión de una manifestación que puede aparecer de forma endogrupal, al interior mismo de la manifestación o exogrupal, por fuera del grupo que realiza algunas prácticas. Es por esta separación que resulta necesario dividir la forma en la que es entendido o interpretado el mismo fenómeno. En el caso de las comunidades donde son colocadas las pintas el proceso de identificación con el grupo opera de manera muy diferente. Señalemos que algunos ejemplos de vecinos que han acogido de buena manera al graffiti son aquellos que a través de sus realidades sociales se permiten convivir con esta manifestación gráfica. Colectivos como ENTE (El Norte También Existe), Tepito Arte Acá, Xico Arte (Gaytan, 2014:85) o La Escuela por la Paz de Tepito se sienten identificadas con el arte enlatado debido a que la realidad social se les presenta de maneras muy similares a lo que ocurre con los mismos graffiteros: a) se desarrolla en las periferias, b) se desarrolla como elemento subversivo y c) se desarrolla como mecanismo de defensa contra los paradigmas del orden imperante. Sin embargo, es necesario hacer notar que esto no siempre opera así, pues “el objetivo de la diferenciación es mantener o conseguir la superioridad sobre un exogrupo en algunas de esas dimensiones” (Canto, 2005: 61). Es decir que la diferenciación permite un proceso de segregación y marginación del “otro”. Esto es evidenciado en lo que ocurre en colonias céntricas de la Ciudad de México. En una charla con José Ramón Luna, director operativo del programa HidroARTE del Sistema de Aguas de la Ciudad de México (SACMEX), menciona que en una de las pintas que iban a realizar en una de las instalaciones del mismo SACMEX ubicada en la colonia Polanco de la Ciudad de México, los vecinos detuvieron la realización de los murales, parando toda la logística que se necesita para un proyecto de esta índole. Menciona que en particular una mujer de aproximadamente cuarenta y cinco o cincuenta años fue la que se “puso más al tiro” (ofrecía más resistencia al proyecto); mencionó que ese tipo de manifestaciones “no eran para ese espacio”, haciendo alusión a que el graffiti no es para una zona como Polanco. Con esto, es posible observar que los afectos integrales que operan hacia

el objeto-pinta ocurren de manera muy diferente en el caso de los grupos ajenos al graffiti.

En contraste, durante la elaboración de distintos objetos para las festividades de día de muertos de 2019 en el pueblo de San Juan Ixtayopan, en la Alcaldía de Tláhuac, se generó la necesidad de realizar la mayoría de las actividades en colectivo. Mientras se terminaba la intervención de una lona de treinta metros cuadrados que serviría como fondo del escenario principal del evento de día de muertos de la comunidad de San Juan Ixtayopan, fue necesario que quienes realizamos tal trabajo colocáramos algo que nos identificara como colectivo. El nombre que se eligió fue el de Tletl Calli (Casa de Fuego en náhuatl). Previo a este cambio de nombre se discutió el hecho de que el anterior nombre del *crew*, Acid Head, era herencia de un antiguo participante del colectivo, conocido como Oveja y que a su vez el nombre fue designado por uno de sus profesores de la Vocacional 13 del IPN. Este hecho perdió significación cuando los participantes del colectivo sintieron la necesidad de cambiar el nombre por algo que los identificara de una nueva manera. La necesidad de ser parte de algo es un eje principal en la construcción comunitaria del graffiti. La aparición de *crews* o bandas siempre ha motivado la organización de pintar en colectivo.

Es de considerar que fuera de los grupos organizados de graffiteros el proceso de identificación social opera de maneras muy diferentes en estos dos sentidos: o bien se aprueba una práctica o se desacredita la misma. Esta relación dual es la que opera en todo momento cuando se realizan las pintas en la calle, pues los sistemas de valores (gusto) son diferentes en cada lugar. De ahí parte que sea tan necesario separar los contextos de producción, de inserción de las imágenes y de recepción de los graffitis.

5.3.1. La imagen atravesada y el sujeto institucionalizado

En contraste a estas relaciones que ocurren de manera identitaria, un elemento que llama la atención ocurre cuando el graffiti es producido en condiciones de necesidad por la obtención de recursos económicos. Existe una relación interesante entre el

sujeto que crea la imagen y la posible remuneración que este proceso conlleva porque la imagen se halla atravesada por los requerimientos de los otros. Para comprender este proceso resulta necesario plantear la idea de un sujeto institucionalizado; un sujeto que pretende realizar las actividades que le son impuestas sin el menor interés por “pensar” en las condiciones que le han llevado a realizar tal actividad. Al respecto, Cornelius Castoriadis (2013 [1975]), en su texto *La institución imaginaria de la sociedad*, hará hincapié en la necesidad de que exista un sujeto capaz de racionalizar e interiorizar todos los aspectos de la vida y que solo a través de esa racionalización será capaz de comprender las relaciones existentes en el mundo que le rodea. Mencionará que la alineación no solo es un orden discursivo del mercado, sino que ésta se materializa en objetos concretos o simbólicos (Castoriadis, 2013 [1975]: 173). Es precisamente en la construcción simbólica existente en la realización de una obra que, cuando esta se realiza bajo los parámetros que el otro requiere, que existe un proceso que aliena al sujeto, no solo en su función creativa, sino que este se aliena en su función simbólica. Producto de esto, las obras que son arrojadas en estas condiciones, son carentes de sentido para aquel que las produce. Incluso, estas disgustarán al *Ego Facis* pues su propia necesidad de realizarlas para obtener recursos, le colocaran en una posición de trabajo alienado que no dista de ninguna otra actividad alejada del mundo creativo. Es como si el sujeto que creara las obras se convirtiera en un mercenario al que se le paga por ‘hacer su trabajo’. En palabras del propio Castoriadis (2013 [1975]:172) los procesos sociales se hacen claros en: “la unión y la tensión de la sociedad, instituyente y de la sociedad instituida, de la historia hecha y de la historia que se hace”, es decir que todo proceso—aún la creación de imágenes—están en estrecha relación en los procesos en cada uno de los sujetos que de ella participan.

Retomando a Castoriadis (2013 [1975]: 29), “el capitalismo no puede funcionar más que poniendo constantemente en contribución la actividad propiamente humana de sus sujetos que intenta reducir y deshumanizar al máximo”. Así, la generación de obras de cualquier tipo estarán supeditadas tanto a las condiciones de producción del mismo capitalismo, pero sobre todo en caminadas a

que el *Ego Facis* realice obras que sean capaces de satisfacer sus propias necesidades económicas. En estas condiciones, el sujeto solo puede crear en tanto pueda “mantenerse” en una posición monetaria estable. Esto ocurre porque el capitalismo se “insinúa igualmente en la economía deseante de sus explotados” (Guattari 1980 [1977]: 11). En tanto que el sujeto que crea las obras se encuentre en esta posición, las obras podrán ser “pagadas” por aquellos que mantengan los medios de producción y las posibilidades económicas de su lado y la dificultad será mantener a raya esa lucha interna que existe entre el deseo y la necesidad de “vivir de la obra” y la relación que este proceso guarda con el mundo.

Es necesario mencionar que en el mundo, las instituciones son las que median las relaciones entre los sujetos. Por otro lado, la construcción de las imágenes mantiene una especie de institucionalidad en tanto que quienes pueden pagar por su realización representan en un grado simbólico a dichas instituciones. En ocasiones, durante este proceso, se evidenció la falta de interés por el desarrollo mismo de las obras cuando éstas eran solicitadas por encargo; a cada uno de los sujetos con los que se tuvo la oportunidad de trabajar les costaba mucho trabajo ponerse a pintar y terminar en los tiempos establecidos. Como ya se había mencionado, cuando existe intercambio monetario derivado de la generación de imágenes, el *Ego Facis* no es capaz de asumir la misma responsabilidad cuando el objeto responde a una relación comercial que cuando este se realiza por el desarrollo simbólico de una obra. En el primer caso el dinero funge como amalgama con la obra, razón por la que el producto arrojado no tiene una carga simbólica diferente. En el segundo caso, la relación de orden simbólico es mucho más profunda, pues en esta el *Ego Facis* vacía todas las ideas preconcebidas que tiene del mundo. Así, “la institución y la disciplina no sólo modelaron los cuerpos exigiendo una gestualidad, sino que implantaron en ellos sensaciones y dirigieron su capacidad deseante hacia determinados objetos sobre los cuales debían anclarse” (García Canal, 1995: 188), como lo es la necesidad de obtener recursos de forma ilimitada.

Como ejemplo de este proceso, durante los meses de agosto a noviembre de 2019, Didier—uno de los sujetos de observación—coparticipó en un proyecto

para la realización de una serie de cuadros para un artista internacional de origen inglés del que, por razones de seguridad no se proporciona el nombre, pues se firmó un convenio de confidencialidad. En este periodo se pudo observar que el *Ego Facis* se ve reorganizado en su producción a partir de la dinámica que se entabla cuando los “requerimientos del otro” exceden y atraviesan al sujeto. A lo largo del desarrollo de este trabajo fue posible observar que éste es “atravesado” de muchas maneras por la “institucionalidad”, misma que opera a través de los requerimientos de quien solicita el trabajo. Es decir de una institucionalidad que existe en otro sujeto: en aquel que se convierte en el empleador y que no necesariamente es un sujeto físico, sino que este puede ser una institución o un colectivo. Esto provoca que los objetos producidos sean estériles y carentes de significación para el creativo. Es como si los objetos que se desarrollaran no significaran nada; son elementos asignificantes¹²² para aquel que desarrolla un objeto a nivel técnico.

Resulta necesario hablar de este proceso de institucionalización debido a que este termina por afectar la forma en la que se producen las obras. Cuando existe otra u otras personas involucradas en el desarrollo de las imágenes, las condiciones del ‘hacer’ mismo se modifican. Esto terminará por colocar significados que para otros pueden resultar más sencillos de comprender. O en su defecto que las imágenes mismas adquieran una carga comunicativa mayor y por ende los significados que contengan serán más fácilmente identificables para el *Altera vide*. Vale la pena mencionar que este proceso ocurre de manera más clara en los objetos de diseño gráfico socorridos por las marcas comerciales, pues en ellos se pretende que el objeto comunique una identidad de marca (Guerrero, 2015: 53-54), más que una idea concebida en la mente del *Ego Facis*.

¹²² Esta otra asignificancia es distinta a la señalada en capítulos anteriores, pues esta no opera fuera del sujeto que realiza la obra, sino dentro de él. Es un nivel de carencia de significado que se debe tener en consideración para comprender la complejidad que existe en la realización de una imagen que no emerge del *Ego Facis*. Por el contrario, este otro tipo de imágenes operan de forma externa al sujeto y pretenden “comunicar” o “transmitir” ideas que no son del *Ego Facis* sino de otro *Ego Facis*. Esto podrá ser comprendido al leer el caso de Didier en el apartado 6.1 de este trabajo.

5.4. Cómo dividir el contexto: la paraherméutica

Una vez comprendidos los aspectos metodológicos que se experienciaron en la práctica del graffiti y tomando como punto de partida las condiciones diatópicas, analógicas y descriptivas de este proceso, se plantea una forma diferente de acercarse a los fenómenos gráficos. Se presenta así una parahermenéutica de las imágenes que busca hacer evidente la manera en que las relaciones operan en niveles articulatorios. De inicio, el sufijo *para* enfatiza una relación que ocurre en sentido contrario pero sin perder la vinculación misma. “*para*” también define una relación que opera a la par de un fenómeno, pero que puede tener una “postura” diferente del mismo. Se entrecomilla postura pues ésta es comprendida tanto como el punto de vista que se tiene respecto a algo y como la posibilidad de observar particularidades. Esta idea retoma el postulado de que las significaciones no son del todo claras para aquel que observa una imagen de graffiti desde un lugar distinto planteadas en los capítulos 2 y 3. Así, este planteamiento emerge después de analizar:

- a) Las características de los tres contextos descritas en el capítulo cuatro, a través de los procesos observados en el *Ego Facis*, el *Temporis Opus* y el *Altera Vide*.
- b) Las observaciones de campo descritas en el apartado 5.2 de este trabajo y reforzadas en el último capítulo ya al momento de describir los objetos.
- c) Los procesos a analizar, así como de los elementos conceptuales distribuidos a lo largo de los capítulos uno, dos y tres, sobre todo a nivel de la simbolización, la intencionalidad y el contexto socio-histórico en el que se desarrolla la manifestación.

Este planteamiento retoma los elementos clásicos propuestos por la hermenéutica, con la particularidad de hacer explícita la diferencia entre los procesos de materialización e interpretación de las imágenes de graffiti y cómo éstas se encuentran vinculadas a través de la imagen en un proceso que visiblemente se encuentra diferenciado en esos tres universos distintos.

Un elemento indispensable que resulta necesario para completar el análisis de la imagen es remitir al origen de la misma. Las imágenes se crean en la mente

del *Ego Facis* pero se materializan independientemente de él—proceso que ha sido descrito en el apartado 3.3 de este trabajo. Ellas, las imágenes, poseen un origen que distancia al sujeto creativo de la imagen misma. El origen, menciona Francisco Pérez (2016: 60), es simplemente un deseo inmortal y atemporal. Sin embargo, las imágenes de graffiti, como ya hemos mencionado, poseen un dinamismo genético que les proporciona sus características materiales.

De la misma manera, la necesidad de encontrar un término lo suficientemente dúctil para desfragmentar el proceso que se pretende evidenciar en este escrito y que, a la vez, no pierda la vinculación como un “todo general”, ha llevado a optar por la noción de **articulación**. Una articulación evidencia un vínculo entre las partes integradas en un sistema y, de la misma manera, el término es suficientemente flexible para permitir que otros elementos la soporten. Tal como la rótula permite que el fémur, la tibia y el peroné no pierdan la movilidad en la mecánica de una rodilla, la articulación entre los conceptos descritos a lo largo de este apartado—y descritas en el siguiente—evitan que se diluyan las conexiones de un proceso en el que operan diferentes factores dentro de un mismo sistema de interpretación, pues existe una necesidad por integrar las diferencias entre tres directrices en las que opera ese mismo sistema. Así, la diferencia entre cada uno de los elementos descritos al momento de ser evidenciado el proceso que pretende describir, alivia la angustia que se produce por interpretar una imagen y a la vez se articula con todos los demás elementos que en el mismo proceso existen. De esta forma la separación de los universos o contextos ayuda a que las imágenes de graffiti se observen como parte de un sistema organizado mediante la misma articulación que existe entre procesos aislados que son evidenciados en cada “forma de hacer” y que ésta es diferente entre cada graffitero y en cada uno de los observadores que miran las imágenes. Es de anotar que, como apunta Juan Acha (2015 [1997]:24), las condiciones en las que se produce una obra difiere siempre en tiempo y espacio respecto a otras y esto modifica los procesos sociales y psicológicos. Esto implicaría que el *Altera Vide* entre en dialogo forzoso con el otro al que no comprende, sea que la obra esté dentro de su mismo espacio contextual o alejado de él. Vale la pena subrayar que la forma en la que ha sido posible acercarse a esos procesos, son

descritas mediante las observaciones expuestas en el apartado 5.2 de este trabajo. Esto no necesariamente es una guía para lograrlo. Por el contrario, hacer evidente este proceso solo evidencia que existen relaciones que son visibilizadas en los momentos que el *Ego Facis* de las imágenes de graffiti arrojan elementos significativos en el espacio público, sino que estas sirven para la comprensión de las obras mismas, a la vez que el proceso seguirá existiendo más allá de su intención.

Esta propuesta segmenta el proceso de creación por un lado y el proceso de interpretación por el otro, siendo la imagen misma el vínculo que permite que ambos contextos entren en relación. La relación entre el *Ego Facis* y el *Altera Vide* es mediada por la imagen misma (*Temporis Opus*), mientras que la relación en sentido opuesto es mediada por la significación o la vinculación del objeto mismo.

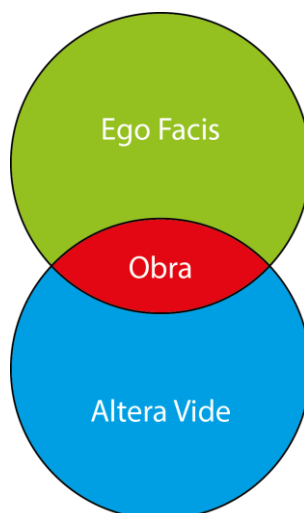


Fig. 20. Vinculación entre los sujetos mediante el objeto. Desarrollo propio. 2021.

Es necesario mencionar que este proceso no necesariamente llega a generar una relación entre ese proceso de significación y el *Ego Facis*, a menos que el *Altera Vide* determine que aquella relación es necesaria y entre en contacto con el *Ego Facis*. En el siguiente esquema se observa como la linealidad de estos procesos no es idéntica sobre todo porque el observador-intérprete no siempre entra en interlocución con el creador de la imagen de graffiti, pues las condiciones en las que se observa una imagen muchas veces se queda en un nivel de interpelación que solo contempla al objeto mismo y que obvia, de muchas maneras, el proceso mismo

de creación de la imagen. Este proceso se evidencia cuando el *Altera Vide* transita una imagen y sólo se contenta a observar desde su propio gusto o desde su falta de comprensión respecto de la práctica—relaciones que han sido expuestas en el capítulo anterior. Cabe mencionar que, por el contrario es la imagen misma y su condición de *Temporis Opus* la que vincula al *Ego Facis* con el *Altera Vide*, estableciendo una relación distinta en dos niveles de comprensión completamente diferentes.

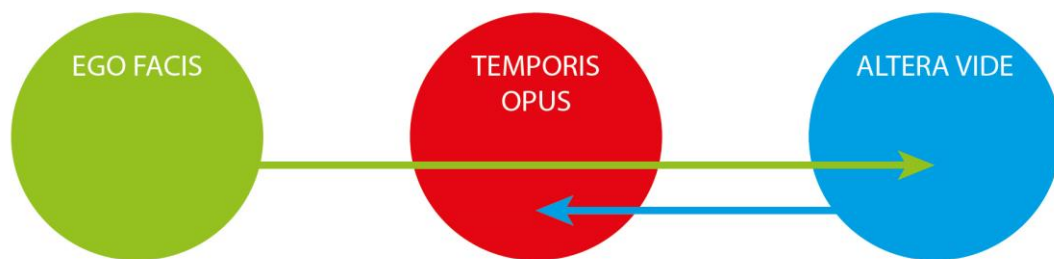


Fig. 21. En reiteradas ocasiones la interlocución no se produce entre sujetos. Desarrollo propio. 2018.

Esto ocurre debido a que, como se ha mencionado a lo largo de este trabajo, las contextualidades de cada uno de ellos son diferentes y pueden ser fragmentadas y por ende analizadas de manera separada, sobre todo si la relación con el objeto no curre en el momento de la pinta sino después de ella. Esta separación, en el caso de las imágenes del graffiti, es planteada a partir de la necesidad de hacer visible las características del contexto particular al momento en el que las imágenes son creadas. Ese momento interfiere con el proceso de interpretación no en el instante que la imagen es creada sino en el momento que el *Altera Vide* pretende entrar en interlocución con el *Ego Facis* de las mismas. Sin embargo, esa interlocución solo llega en los momentos en los que ambos procesos, creación e interpretación ocurren al mismo tiempo; condición que es cubierta por la práctica del graffiti. De la misma manera, al conocer los medios o las formas en las que estas imágenes son creadas, la relación entre los tres elementos produce una interpretación sobre la imagen que desliga las propias concepciones preestablecidas de su *Altera Vide*, pues las condiciones de creación cimbradas en la técnica, la simbolización, la

intención y la experienciación de la práctica son diferentes de las que existen en el momento en el que las imágenes son interpretadas, mismas que están determinadas por la comprensión, la significación y la vinculación con la práctica. En otras palabras, es un intento en el que se logra evidenciar que el contexto de creación es un momento independiente al proceso mismo de la interpretación¹²³. En este contexto ocurre una interpretación simultánea en la que el propio hacedor interpreta el contexto en el que genera la imagen y en el que la práctica terminará por ser un vínculo de este con el mundo. Esto quiere decir que existen dos procesos hermenéuticos separados por las condiciones de cada uno de los sujetos, unidos por un tercer contexto, el de la imagen que emerge en un *Temporis Opus*. Todos estos son contenidos dentro de un contexto general no aislado de la realidad en la que las imágenes son creadas. Este contexto general funciona como el contenedor y en él los procesos socio-históricos, políticos y económicos permean la construcción de las imágenes de graffiti. En este proceso se observan cuatro niveles que se mantienen como constantes dentro de las observaciones que se pudieron realizar sobre el fenómeno y que sirven para explicar lo que ocurre en tal proceso de interpretación y que separan cada una de las contextualidades planteadas. En el siguiente esquema se muestran tales articulaciones:

¹²³ La realización de una imagen, como ya se ha mencionado, es siempre una interpretación del mundo que rodea al *Ego Facis*, solo que ésta ocurre de manera diferente a la manera en la que se terminará interpretando una imagen.

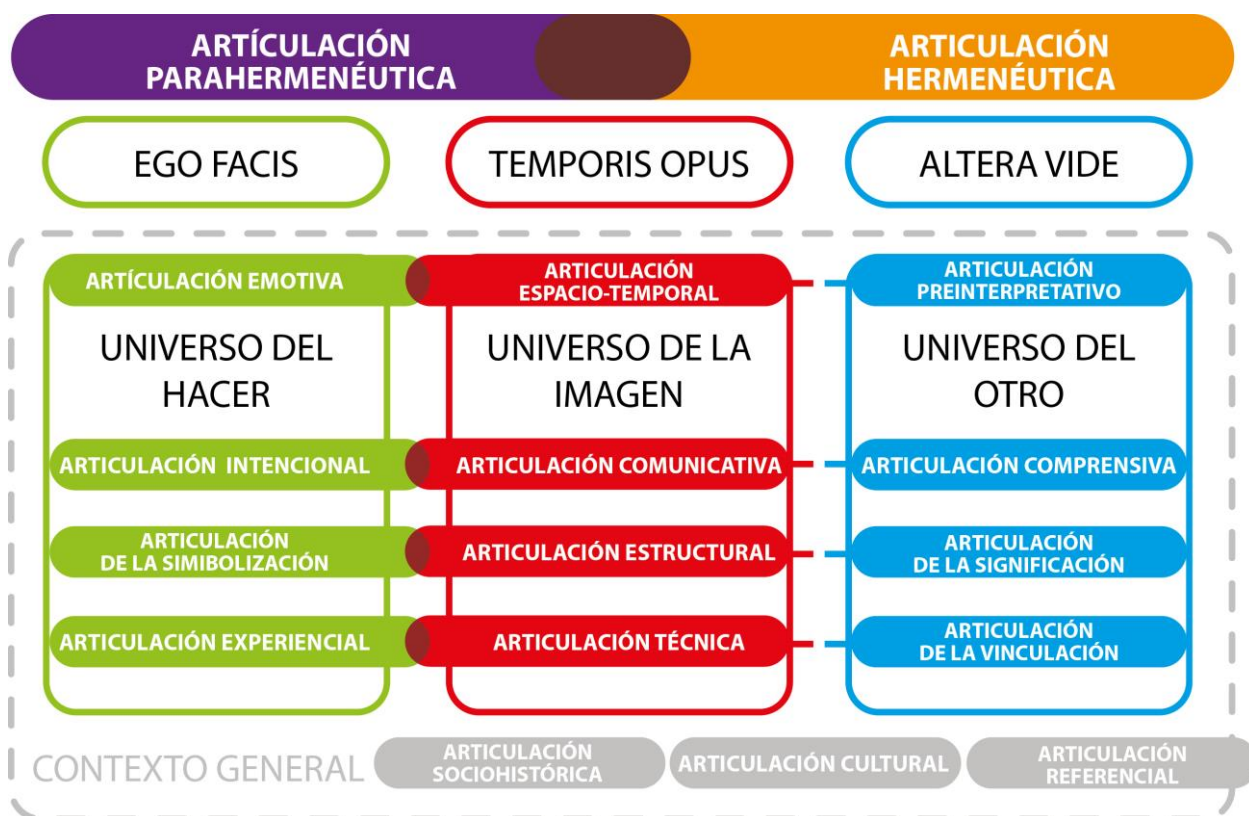


Fig. 22. Modelo de interpretación triádico para imágenes de graffiti. César Itzcoatl Guerrero Martínez, 2020.

A partir del trabajo de campo, el conocimiento la manifestación y la conceptualización que esta tesis ha seguido, se puede hablar en un primer momento de una Articulación Hermenéutica y otra Parahermenéutica. En la primera, se sitúa la contextualidad que existe entre las imágenes y el observador-intérprete. En el nivel parahermenéutico situamos la relación entre el *Ego Facis* y el *Temporis Opus*; estas articulaciones permiten comprender el proceso como una triada que fragmenta el contexto general que sigue operando mediante articulaciones socio-históricas, culturales y referenciales. También es posible evidenciar las relaciones de conjunción y separación entre cada una de las líneas de interpretación que aparecen en el modelo. Es por esta razón que en cada una de estas contextualidades estarían anidadas nuevas articulaciones que describen algunos aspectos de la relación que existe en la interpretación de las imágenes. En este diagrama se visibilizan las articulaciones de vinculación profunda producto de la

experienciación de la práctica y niveles de ruptura que existen por la desarticulación entre el *Altera Vide* y el *Temporis Opus*:

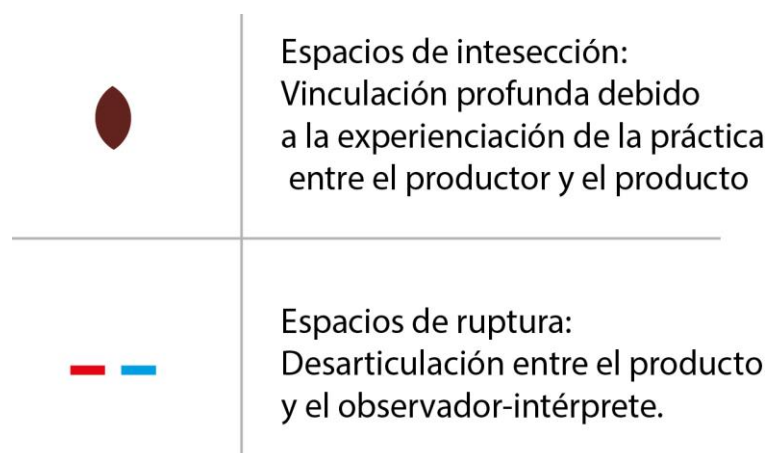


Fig. 23. Explicación de los espacios de intersección y de ruptura del esquema anterior.
Desarrollo propio. 2020.

Estos espacios son los intersticios que el modelo propuesto pretende llenar. Pues al conocer los mecanismos que operan —y que han sido descritos a lo largo de este trabajo— en el *Ego Facis*, el *Temporis Opus* y el *Altera Vide* es posible generar una forma diferente de comprender tanto el proceso de interpretación mismo, como las características que presentan las imágenes de graffiti que se pretenden interpretar. Es precisamente en estas separaciones que ocurre el proceso transductivo descrito en el apartado 4.2.1 de este trabajo. Así, las conexiones que se generan en las distintas articulaciones del modelo funcionan de manera vinculativa, mientras que las existentes entre el *Temporis Opus* y el *Altera Vide* funcionan de forma intersticial. Sin embargo, en ambos casos, la condición transductiva no deja de aparecer pues será a través del *Temporis Opus* que la información del proceso se comparta, aun cuando no se signe de la misma manera. Esta transducción hará evidente que existe un intercambio de información a través de la imagen. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre a nivel biológico, la información contenida en la imagen solo funciona a manera de puente, de conector dentro del proceso mismo. Sin la imagen no hay necesidad de interpretar nada y sin la imagen el proceso creativo no existe.

5.4.1. Articulaciones para la comprensión de la contextualidad en la realización del graffiti

Las imágenes, de acuerdo con Simondon (2013 [1966]: 20), deben ser comprendidas como organismos, porque tienden a desarrollarse. El autor señalará que éstas poseen una construcción ontogénica similar a la de los organismos vivos y por esta razón son móviles y dinámicas. Mencionará que:

Ella [la imagen] muestra preadaptaciones pero no adaptaciones. Luego, la imagen deviene un modo de recepción de las informaciones provenientes del medio y una fuente de esquemas de respuestas a dichas estimulaciones; en la experiencia perceptivo-motriz, las imágenes devienen efectiva y directamente funcionales; se organizan y se estabilizan en agrupamientos interiormente correlacionados según las dimensiones de la relación entre el organismo y el medio. Finalmente, luego de esta etapa de interacción con el medio que corresponde a un aprendizaje, la repercusión afectivo-emotiva acaba la organización de las imágenes según un modo sistemático de ligazones, de evocaciones..." (Simondon, 2013 [1966]: 26).

De esta manera, la relación entre la imagen y su medio se vuelve la materia real para el análisis. Es posible mencionar que en esta relación entre las imágenes, su proceso de creación y su observación-interpretación, ocurren de manera sistemática ligazones que mantienen unido el proceso. Así, a partir de la cercanía con el campo y la observación, es posible clarificar algunos de estos aspectos que se mantienen constantes en el desarrollo de este modelo. Estas constantes permiten analizar en qué líneas y bajo qué parámetros se fragmenta el contexto para después integrarlo en el mismo proceso de análisis. Vale la pena recordar que el fenómeno siempre ocurre en un contexto general, mismo que contiene todas estas articulaciones. Éste nunca desaparece pues es dictado por la realidad misma, independientemente de que el *Ego Facis* genere una u otra imagen y que el *Altera Vide* la observe. Ese contexto general está determinado por los aspectos socio-históricos, culturales y referenciales que son ineludibles para los tres elementos que

este modelo describe, pues la realidad está dictada por aspectos ajenos al sujeto; existe fuera de él y lo atraviesa en prácticamente todos los aspectos de su vida.

Tomando en cuenta esta relación entre las articulaciones que operan por fuera de los sujetos, es posible, en los marcos de este trabajo, afirmar que los niveles necesarios para realizar este proceso de interpretación triádica son:

Contexto General		
Universo del <i>Ego Facis</i>	Universo del <i>Temporis Opus</i>	Universo del <i>Altera Vide</i>
Articulación emotiva	Articulación espacio-temporal:	Articulación preinterpretativa
Explica la relación entre el hacedor y la imagen como una entidad que es emitida desde un sujeto particular. Explica que el objeto no tiene que ver con el proceso de interpretación si no solo con la emisión –en términos de Jakobson.	Explica el lugar y la temporalidad en la que una obra aparece. Revisa los aspectos sociales, históricos y culturales que revisten tanto a la obra misma, como a los sujetos que entran en relación a través de ella en un espacio físico y temporal específico.	Explica el momento anterior a la carga de significados. Es el momento en el que la comprensión y la significación son filtrados a través del lenguaje oral o escrito para acercarse al entendimiento de una obra. Se parte de un principio de constancia ¹²⁴ de carácter perceptivo. Regularmente vincula al observador-intérprete con la obra y en pocas ocasiones a éste con el hacedor.

¹²⁴ Simondon (2013 [1966]: 87) menciona que el principio de constancia en una imagen “es comparable a un cálculo implícito rápido del nivel dimensional o cromático, por tanto de la situación sobre un continuum, de un objeto conocido”.

Articulación intencional	Articulación comunicativa:	Articulación de la comprensión
Explica el grado de intención comunicativa que tiene la obra de graffiti y si existe algún vínculo con un contexto externo al creador de la imagen (una empresa, una institución o un particular ajeno).	Se vincula con el nivel de la intención por parte del hacedor, con la peculiaridad de que este existe independientemente de que el hacedor coloque significados a su obra. Esto quiere decir que la comunicación, desde el momento en el que el objeto aparece en la realidad, comunicara a todo aquel que observe la obra. También vincula al proceso de significación que el observador-intérprete pueda otorgar a la obra.	Explica la relación entre el observador-intérprete y los posibles significados [si es que los tiene] colocados a la obra por parte del hacedor. Implica un análisis de los aspectos socio-históricos y culturales del mismo observador-intérprete.
Articulación de la simbolización:	Articulación estructural:	Articulación de la significación:
Explica la relación entre el hacedor y los significados colocados de manera intencional o inintencionada a la obra y como estos le representan de manera particular. También	Explica la relación del <i>Temporis Opus</i> respecto de sí mismo. En este operan los aspectos significativos que existen en el objeto mismo respecto a los significados intrínsecos que pueda	Explica la carga de significados colocados por parte del observador-intérprete y que estos operan a partir de su propio contexto. En el nivel de la significación el observador intérprete

<p>ejemplifica que la obra producida puede o no carecer de un significado extrínseco.</p> <p>Este nivel también</p> <p>EXPLICA LA RELACIÓN DEL SUJETO CON SU CONDICIÓN PARTICULAR.</p>	<p>contener. Esto quiere decir que en el momento en el que una obra existe en la realidad, en ella aparecen elementos identificables o abstractos que existen por sí mismos, pues la obra existe en la realidad.</p>	<p>dota de sentido a la obra que puede o no carecer de él.</p>
<p>Articulación de la experienciación:</p>	<p>Articulación técnica:</p>	<p>Articulación de la vinculación</p>
<p>Explica la relación que existe entre el hacedor y la práctica. Anida la posibilidad de que el sujeto viva en conexión con la obra que crea. Supera el nivel de la experimentación y dota de una carga simbólica mayor al proceso mismo. Sin la experienciación, los objetos que se crearían serían completamente estériles</p>	<p>Explica los elementos físicos y simbólicos con los cuales es creada la imagen. Explica la manera en que opera la relación entre el uso de los materiales y la significación que estos puedan dar a la obra.</p>	<p>Explica la relación que el observador-intérprete pueda tener con la obra que le es colocada enfrente. Vincula al observador-intérprete con el hacedor a través de los códigos comunes existentes entre ambos—si es que existen.</p>
<p>Articulación socio-histórica:</p>		
<p>Explica la relación que existe fuera del sujeto en la que se involucran aspectos de orden económico, político y social que son indisociables al ejercicio tanto de materialización de la obra como al proceso de interpretación.</p>		
<p>Articulación cultural:</p>		

A diferencia del nivel socio-histórico, el nivel cultural explica la forma en la que el objeto proyecta significados independientemente de que éste pretenda hacerlo. Es el nivel en el que se podría analizar dichos significados como parte de un entramado en el que ambos sujetos comparten espacios comunes tanto dentro y fuera del fenómeno de producción como del mismo fenómeno interpretativo.
Articulación referencial:
Explica la relación entre los aspectos mismos del contexto en el que se colocan las imágenes de graffiti. En este nivel se encuentran los aspectos de orden referencial que vincularían a los sujetos dentro de su contexto general, podría ser considerado como parte del mismo nivel cultural, con la peculiaridad de que en éste la relación existe debido a una referencia común entre las imágenes mismas.

Tabla 1. Cuadro de articulaciones del modelo parahermenéutico.
Desarrollo propio. 2020.

Es necesario recalcar que, como ya se ha mencionado, estas articulaciones son presentadas en correlación lineal al momento de generar la interpretación¹²⁵, pues cada uno de los escalafones que han sido colocados se vincula con procesos similares entre sí. Esto permite que el modelo que se presenta en este trabajo se mantenga organizado y que las articulaciones mismas se mantengan estabilizadas gracias a que la linealidad del modelo fue pensada a través de la observación de lo que ocurre en el campo y las relaciones que se evidencian *In situ*. Sin embargo, es posible que uno o varios de los elementos que aparecen entre las articulaciones presentadas no sigan precisamente un proceso lineal, pues la relación a través de la imagen produce interrupciones debido a la heterogeneidad de las relaciones de la misma imagen y los distintos modos en que se crea, observa e interpreta. Como ejemplo, se puede evidenciar que un *Altera Vide* que opera en otro graffitero, produce que las articulaciones de la técnica y de la vinculación se fortalezcan, mientras otras pueden diluirse en el mismo proceso. En este mismo ejemplo la articulación de la experienciación pasaría de la columna del *Ego Facis* y se colocaría

¹²⁵ Esto se determinó de esta manera porque las relaciones son observadas de mejor manera si se mantienen organizadas en correlación con otras parecidas. Así el modelo mantiene una estabilidad simulada producto de esas mismas relaciones.

también en el *Altera Vide* al mismo tiempo. Esto no quiere decir que el modelo de interpretación aquí desarrollado pierda valor. Por el contrario, fortalece la idea de que existe una carencia de rigidez en el proceso mismo de interpretación de las imágenes y esto obligaría a pensar nuevas formas en las que el mismo proceso ocurre. Con este ejemplo se hace evidente que las articulaciones que ha sido posible evidenciar en este trabajo llevan al proceso interpretativo a saltar de un nivel a otro de manera no necesariamente lineal, como se pretende mostrar en el siguiente esquema:

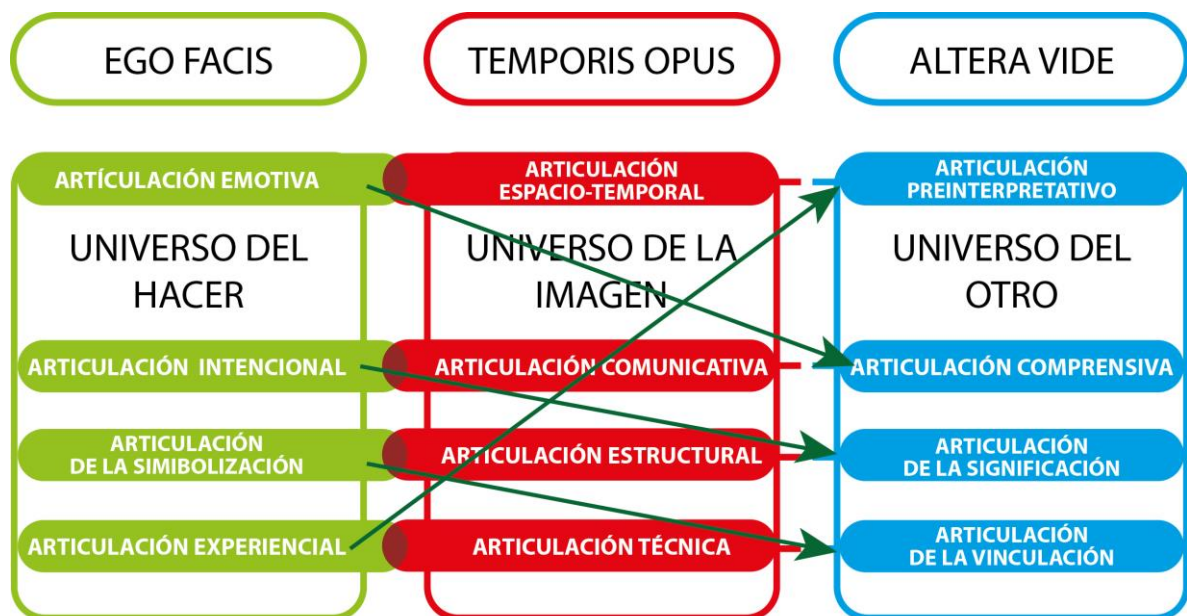


Fig.24. Interacciones no lineales en el modelo parahermenéutico. Desarrollo propio. 2020.

En el caso del ejemplo anterior, las articulaciones ya no operarían de manera lineal, sino que seguirían trayectos diferentes. Esto ocurriría precisamente porque las condiciones de los sujetos que hacen y observan las imágenes se modifican, produciendo alteraciones en los modos de observar y comprender las imágenes de graffiti. Cuando se es graffitero, la experienciación funciona no solo como parte del hacer, sino como nivel preinterpretativo de la observación, colocando las propias formas de hacer (“yo hubiera hecho esto o aquello”). Esto produciría que todas las demás articulaciones operaran de manera dúctil para explicar el mismo proceso.

Debido a razones netamente metodológicas, no es ejemplificado en los análisis presentados en el siguiente capítulo. Sin embargo, es necesario mencionarlo pues es una de las relaciones más recurrentes que han podido ser ejemplificadas en momentos anteriores de la tesis—particularmente en los apartados 2.6, 3.3 y a lo largo de distintas partes del capítulo 4.

Finalmente, un graffitero que se coloca en la posición del *Altera Vide* produciría una forma diferente de relación respecto a la imagen misma, pues un observador-intérprete que sea graffitero valorará otros aspectos —como la técnica, el uso del material, el color, la composición, etc.— que el *Altera Vide* alejado de la manifestación ni siquiera tomará en cuenta. En este mismo sentido, si a esto se añade el hecho de que el mismo *Ego Facis* es el que la observa, la relación modificaría en gran medida lo que él mismo interpreta, pues la vinculación con el objeto que es creado a través de su propio proceso aptico produce una vinculación aún más fuerte que incluso la que operaría en aquel que, aunque produce otras imágenes de graffiti, no es el creador de la que es observada en ese mismo momento.

Esta propuesta pretende proveer de elementos de análisis que tomen en cuenta el proceso de interpretación como una relación dialéctica entre dos sujetos que son vinculados por medio de un tercer objeto inerte y que éste último genera en ambos una angustia ya sea por la necesidad de explicar el mundo y entrar en relación con él, o una producida por la necesidad de llenar un espacio vacío que no es totalmente comprensible cuando el objeto es observado.

CAP. 6. ANÁLISIS PARAHERMENÉUTICO DE LOS PROCESOS DE INDIVIDUACIÓN Y LAS EXPERIENCIAS CONTEMPORÁNEAS EN EL GRAFFITI

Como se ha revisado en el primer capítulo de este trabajo, en la contemporaneidad, los procesos culturales se han desarrollado en múltiples direcciones. Los cambios producidos por el capitalismo y su integración más reciente ha provocado que la cultura cambie en función del propio sistema económico regente. Así, la cultura de masas, descrita en un primer momento desde la visión Freud (1975 [1921])¹²⁶ y después desarrollada por la Escuela de Frankfurt¹²⁷, se ha convertido en una de las vertientes más estudiadas desde distintos ámbitos académicos. Cada uno de ellos ha intentado describir el proceso mediante el cual el sujeto se diluye en una masa uniforme que busca evitar la racionalidad y dejarse llevar por las condiciones que el medio le ofrece, mismo que además está marcado por el sobreconsumo de productos que muchas veces resultan innecesarios.

La cultura de masas, en tanto que se ha convertido en la cultura dominante del capitalismo tardío, se torna como elemento de análisis central de lo que ha ocurrido con el graffiti respecto a las condiciones que el sujeto vivencia a través de esta práctica cultural. La integración de este fenómeno como parte de la indumentaria que reviste a las marcas de consumo permite que expliquemos: a) la relación que el *Ego Facis* tiene con su medio, b) la relación que el medio tiene con el mensaje y c) la aparición de nuevas formas de experimentar la práctica. Estas relaciones terminarán por modificar la práctica misma, la manera en la que es nominada y las relaciones que se establecen con los otros. En este sentido, el análisis que aquí se plantea ofrecerá la posibilidad de: 1) comprender los procesos culturales de algunos graffiteros y 2) aplicar parte del método descrito en el capítulo anterior. Estos análisis se realizan sin olvidar que las condiciones culturales

¹²⁶ Particularmente, Freud (1975 [1921]: 70-72), siguiendo a Le Bon, hará una distinción entre la masa y lo individual en donde la primera opera como todo aquello que proviene de fuera del individuo y que determina su comportamiento social, que se “contagia” de otras formas de pensar y que finalmente se sugestiona para determinar ese comportamiento en colectivo y ya no será consciente de sus actos.

¹²⁷ Especialmente en las obra de Herbert Marcuse *El hombre unidimensional* y *Eros y civilización* y en *La industria cultural* de Horkheimer y Adorno.

externas al sujeto han propiciado un tipo particular de graffiti que se ha sido domesticado tanto por el *Ego Facis* como por los entornos en los que es creado.

El tipo particular de graffiti que se analiza en este trabajo son graffitis de tipo mural institucional. Tiene como características: a) ser figurativo, b) carecer del uso de tipologías en donde la letra es lo central, c) ser auspiciado por instituciones públicas o privadas [o incluso por otros sujetos], d) ser solicitado con temáticas especiales y e) poseer un grado de desarrollo técnico superior al graffiti producido habitualmente en las calles de manera rápida y vertiginosa [como el caso de los *tags*, bombas, *wild style*, etc.¹²⁸]. Particularmente en este último punto, debido a que el tiempo de realización [en ocasiones de varios días] de los graffitis descritos en este capítulo es mayor al realizado como acto vandálico, es que se puede observar un avance en la construcción del objeto encaminado a producir un tipo de vinculación con el *Altera Vide*; esto provoca que las imágenes que se analizan en el apartado 6.2 estén provistas de elementos que son fácilmente reconocibles para el otro. También, vale la pena mencionar que las relaciones que se establecen en este caso, permiten que el análisis propuesto se lleve a cabo a través del modelo tripartita propuesto, pues mediante elementos que resultan conocidos, el *Altera Vide* entra en interlocución con el *Temporis Opus* y con el *Ego Facis* al mismo tiempo. Es necesario tomar en consideración que la elección de estos trabajos ayuda a sustentar el modelo debido a las relaciones descritas en este párrafo y a lo largo de todo este trabajo. Sin embargo, como se puede apreciar más adelante, aun con esa posibilidad, los graffitis empleados mantienen esta condición desvinculada con los espacios donde son colocados, lo que ofrece la posibilidad de amplificar algunos aspectos que no son visibles cuando la obra está concluida—principalmente los elementos de carácter operativo que son descritos a lo largo del apartado 5.2. Finalmente, debe ser señalado que este tipo particular de graffiti tiene solo el remanente de un proceso de carácter político. Es decir que la postura de sus

¹²⁸ Revisar Anexo 3. Tipologías del graffiti.

hacedores sigue siendo la de estar haciendo graffiti, aun cuando la construcción misma de los elementos los aleja de esa práctica particular¹²⁹.

De igual manera es necesario señalar que las obras que se analizan en este capítulo fueron elegidas por la vinculación que se pudo generar a lo largo de los últimos diez años con los productores de las mismas. El intento por comprender los aspectos que el *Ego Facis* evidencia en particular es producto de esa vinculación. Así los aspectos metodológicos señalados en el capítulo anterior resultan sumamente necesarios para comprender como fue posible aproximarse al entendimiento de la realización de las obras y la manera en la que éstas podrían ser comprendidas con discursos hartos complejos y que en realidad, en su mayoría carecen de una organización significativa profunda, mas no de procesos simbólicos sumamente rígidos.

6.1. Proceso cultural de algunos graffiteros a partir de su rechazo y/o integración en la cultura de masas

El desarrollo del modelo propuesto se observará en torno a estos y otros graffiteros y sus obras. La razón es simple: existe una coincidencia en muchos procesos y se ha podido observar desde hace cerca de diez años cómo es que cada uno de ellos se relaciona con su medio y cómo este medio impactará directamente en la forma en la que se desarrollan las obras, así cómo éstas son comprendidas en el entorno. Es necesario mencionar que la selección de estos sujetos de investigación se realizó mediante la técnica del muestreo profundo que, de acuerdo con Oliver La Farge (2013 [1959]: 12-13), guarda la objetividad de los métodos etnológicos y en él se pretende no hacer juicio de las acciones, sino centrar la atención únicamente en la descripción profunda de los acontecimientos que los mismos sujetos de estudio mencionen como significativos. Al final, de igual manera como lo hizo Oscar Lewis (2013 [1961]), solo se realiza un comentario sin intención de provocar una

¹²⁹ En los años posteriores (entre 2019-2020) al planteamiento del análisis, los sujetos investigados cambiarán su postura y encaminarán su obra más hacia aspectos de orden comunicativo e incluso comenzarán a llamarla mural. Esto es porque el proceso de creación e interpretación de las imágenes se sigue manteniendo dinámico, producto de la propia “maduración”, que bien podría ser nominada como proceso de culturalización, del sujeto que las crea.

interpretación de las imágenes estáticas; por el contrario, en el mejor de los casos, se realiza la interpretación de los hechos significativos para intentar comprender hasta qué punto los procesos de integración individual de la cultura dominante están presentes en cada uno de ellos y cómo éstos se vinculan con las demás articulaciones descritas en el modelo. De esta manera, los casos a revisar serán tres: Didier, Duek y Newro¹³⁰. Vale la pena recalcar que si bien el desarrollo del trabajo de campo se realizó en tres momentos diferentes [una visita a la Ciudad de Pamplona en Colombia en octubre de 2018, el desarrollo de una actividad para los festejos de día de muertos en octubre de 2019 y el desarrollo de obra personal desde 1998], la relación que aquí se describe ha sido facilitada desde hace no menos de diez años, mismos en los que se ha tenido la posibilidad de estar presente en el desarrollo del sujeto. Es por esta razón que los aspectos emocionales que vinculan al investigador con los hacedores de graffiti deben ser evidenciados no solo en la escritura sino también en la lectura de estos aspectos inconscientes que permean el desarrollo mismo del análisis.

6.1.1. Institucionalización, técnica y obtención de recursos como elementos de significación: el caso de Didier

Didier es un graffitero autodidacta de 28 años de edad al momento de la realización de este escrito. Es habitante de la delegación Tláhuac, del pueblo de San Juan Ixtayopan, donde ha pasado la mayor parte de su vida. Ha colaborado con instituciones públicas y privadas como son la marca de guitarras e instrumentos musicales Gibson y SACMEX. Hijo de padres separados, actualmente reside— como desde hace 4 años— con su novia en el mismo poblado en una casa que le fue heredada por su familia. Se ha tenido la posibilidad de trabajar con él desde hace ocho años, en los cuales se ha podido observar el desarrollo de su obra y la integración de nuevas formas de representación como son el uso del óleo y el acrílico.

¹³⁰ Este último tendrá la particularidad de ser una autoobservación de los procesos que ha seguido el desarrollo de la obra y permitirá hacer una vinculación más profunda con lo que ocurre en la relación entre la obra y el observador-intérprete.

Una de las particularidades más significativas de esta observación se realizó mientras se colaboraba en la realización de un proyecto de cuadros de mediano y gran formato realizados en óleo sobre tela; proyecto que se llevó a cabo entre julio y octubre de 2019. A diferencia de lo que ocurre con el proceso de realización del graffiti, pintar cuadros se hace en espacios controlados, ya sea en un estudio o en otro espacio donde pocas personas interactúan con la elaboración de la obra. En el caso particular de Didier, el desarrollo de su obra de caballete es el medio principal para la obtención de recursos económicos. Como se evidencia en el apartado 5.3.1, esta condición de necesidad por la generación de ingresos monetarios es lo que hace que la obra se institucionalice y se vacíe de los significados que podrían existir para el propio artista (construcción simbólica). Esto quiere decir que la organización de los objetos, como se ha mencionado, son atravesados por los requerimientos del otro. Finalmente, vale la pena mencionar que estas observaciones permiten realizar un contraste entre lo que ocurre con otro proceso que es llevado a cabo por un graffitero: la creación de obra que no es en calle. En este sentido, la creación de obra de otro tipo, produce formas que no son del todo claras ni para el autor ni para el solicitante de la obra. De alguna manera, esto se explica mediante la construcción de la imagen que se contrapone entre dos tipos singulares de angustia: la angustia del creador de la imagen y la del solicitante de la misma—estas fueron descritas en el apartado 3.3.

Otro de los elementos que más llaman la atención de la observación realizada en el mes de agosto de 2019 es la manera en la que los objetos que son materializados se ven atravesados por los requerimientos del otro producto de la institucionalización arriba mencionada. En el caso del proyecto realizado con Didier, los cuadros fueron realizados a solicitud de otro artista—que por solicitud de este último deberá quedar en el anonimato, pues no dio a conocer su nombre, solo fue posible saber que es de origen inglés—quien terminará por firmar las obras. Es en este sentido que al realizar obras ajenas se modifica en gran medida la manera en la que el sujeto las produce, pues estas se realizan a destajo y carecen de la integración de los posibles elementos significativos que el sujeto creativo generador de las mismas obras pudiera colocar sobre los objetos que arroja al mundo. En

contraste con la idea planteada respecto a la intencionalidad poco clara del graffiti, en el caso de una obra solicitada por un tercero debe contener los significados que éste último desea, lo que se contrapone de alguna manera con el carácter salvaje del graffiti mismo. A decir del mismo Didier, desde su percepción, en estas condiciones el *Ego Facis* genera “obras estériles”, carentes de la emoción que se puede observar en la realización de obra propia¹³¹. Vale la pena volver a mencionar que de alguna manera, este es el mismo proceso que sigue la realización de imágenes de diseño gráfico. En ellas un tercero solicita la comunicación de un mensaje particular en el que deberán ser colocados sus propios valores y necesidades comunicativas, pues la función del diseño gráfico sigue siendo la comunicación de ideas a partir de objetos gráficos. Este es un tema que no debe ser desdeñado para aquellos que pretenden vincular al diseño con el arte. De esta manera, la intención se modifica y se pretende comunicar algo mediante el objeto.

En julio de 2019, durante una plática informal con Didier, este menciona lo siguiente: “Amigo: ¿realmente crees que cuando pintamos hacemos todo ese ‘rollo’ de poner significados a nuestras obras?” El comentario parece estar encaminado al cuestionar la construcción de los signos que los observadores “ven” en las obras que son proyectadas en los distintos soportes. Como se ha revisado, la individuación de los procesos significativos de los objetos está regida por el desarrollo cultural y el acercamiento al objeto mismo por parte del sujeto. La angustia de Didier por cuestionarse este tema se evidencia precisamente en la relación inocua que encuentra en el mismo desarrollo del trabajo que se realizaba en ese momento, esto producto de su propio proceso de individuación de la práctica. Desarrollar obra estéril lleva al *Ego Facis* a cuestionarse la presencia de elementos significativos en todas las obras que produce. Como complemento a esta observación, en septiembre de ese mismo año, Didier menciona que no entiende porque las personas que asisten al mercado del arte en San Gerónimo, compran obras de arte abstracto. Pareciera que el cuestionamiento de la significación de la obra está en este sentido, atravesada por el mismo cuestionamiento del graffiti: ¿por

¹³¹ Por esta razón en el apartado 5.3.1. se anota la aparición de un sujeto institucionalizado y una imagen atravesada por el mismo proceso que sigue el hacedor de las imágenes.

qué ahora las instituciones y los particulares consumen graffiti? La respuesta que el mismo Didier pretende darse es similar a la que cualquier otro creativo busca, pues como se ha mencionado anteriormente, la obra mantiene la estrecha relación entre el *Ego Facis* y el mundo que éste habita, y de esta manera se ponen en juego los tres universos descritos mediante el modelo propuesto.

En otra observación ocurrida en septiembre de 2019, Didier y su maestro Jaime Cabrera¹³² debatían sobre la construcción de los significados alrededor de sus obras. Uno de los elementos más interesantes de la charla ocurrió cuando se cuestionaba la posición desde la cual se crea. Ambos mencionaron los dos polos que condicionan la creación: la creación que se realiza con significado intrínseco y la que no está provista de tales significados. En el caso de Didier mencionaba que las atenuantes de carácter económico eran una limitante para el desarrollo de obras que contuvieran significados propios. La preocupación del *Ego Facis* por solventar las necesidades propias de cualquier ser humano (tener para comer, tener un techo y pagar los servicios de este), desde esta visión están por encima de colocar elementos significativos profundos en el desarrollo de la obra plástica. Es decir que lo importante es que la obra, aun cuando sea solo un elemento decorativo, debe tener la capacidad de ser vendida para generar ingresos a su creador. Es necesario mencionar que, por otro lado en el caso de Jaime Cabrera, éste señalaba que las obras deben poseer una batería de significados que anclen la atención del espectador, pues como el mismo señalará: “pintamos para los otros”—esto teniendo en cuenta que él realiza obra de caballete. Sin embargo, menciona al respecto que la obra no es lo que más importa, sino el efecto que esta pueda producir en los otros, la relación de experiencia estética en términos de Dewey. Esta construcción de la práctica es la que se ve atravesada por dos elementos fundamentales señalados con anterioridad: a) la construcción simbólica y b) la experienciación. Mientras la práctica y la necesidad de obtener recursos es parte de la experiencia

¹³² Artista radicado en la delegación Milpa Alta que se ha dedicado a realizar obra de caballete de mediano y gran formato. Vale la pena mencionar que es uno de los artistas locales que más ha influido en el desarrollo de obra de caballete en la región. Aun cuando ha intentado incursionar en el arte público, por condiciones de la temática de este trabajo se decidió solo hacer énfasis en la observación que se describe en estos párrafos.

misma del hacer, la significación que proviene tanto de la intencionalidad como de los requerimientos institucionalizados por el otro se convierten en la membrana que recubre el proceso de construcción simbólica de la obra misma.

Es necesario señalar que las condiciones de Jaime Cabrera son distintas a las de Didier, pues el primero decide por convicción propia dedicarse al arte después de haber concluido sus estudios y una breve carrera en el ramo de la ingeniería civil. En contraste, Didier se ha mantenido como autodidacta y sólo cuenta con la secundaria terminada. El contraste entre ambas visiones nos coloca en la posibilidad de observar que en efecto las condiciones de producción son determinadas por los procesos económicos y culturales en los que cada *Ego Facis* desarrolla su obra y que la colocación de significados dependerá de las posibilidades a las que cada uno de ellos tenga acceso. Procesos que vale la pena acentuar, exceden la propia condición del sujeto creativo.

Por otro lado, para comprender como los aspectos económicos permean la producción de las obras, menciona que los conflictos maritales son un problema que afecta la posibilidad del desarrollo de obra a mayor profundidad, pues no se siente cómodo hablando de ellos. Sin embargo durante la observación fue posible constatar que este elemento es de suma importancia para el *Ego Facis*. No solo a través de lo observado con Didier, sino que en reiteradas ocasiones parece existir un conflicto no dicho sino solo actuado entre las parejas de quienes generan obra en la calle. Aun cuando los conflictos maritales no son de la misma índole, estos en las observaciones que hemos realizado con distintos grupos de graffiteros, regularmente se ven atravesados por dos factores: 1) la necesidad de generar recursos económicos y 2) la necesidad de autogenerarse fama en el medio. Si bien es el *Ego Facis* el que determinará de qué manera solventa ambas necesidades, la situación con la pareja o la familia –si es que existe—termina por ser uno de los elementos fundamentales en la posibilidad de seguir o detener la producción de obra. Esto se puede observar de mejor manera cada vez que alguien interpela al graffitero con la frase: “yo antes pintaba, pero me casé y ya no lo hago”; frase que aparece constantemente en el discurso de aquellos que abandonaron la producción de graffiti para priorizar por completo la obtención de recursos. Al respecto es

necesario recalcar que la esposa de Didier ha buscado que él se mantenga en el ámbito de la producción e incluso ha tenido que enfrentar a la familia de él para defender lo que hace.

En la observación del 7 de octubre de 2019, mientras se debatía respecto a la obtención de recurso para la realización de la obra, se evidencia un elemento significativo de lo que ocurre entre dos visiones del mundo: a) la de aquel que posee las capacidades económicas para desarrollar su obra y b) la de aquel que carece de estas posibilidades. Es un elemento significativo porque pareciera que a través de la práctica pictórica quienes poseen recursos económicos suficientes para sustentar su producción modifican el discurso imperante de los estratos en los que se mueven. Un ingeniero civil con una prolífica carrera es “mal visto” en los ámbitos en los que se desarrolla cuando decide dedicarse a la pintura. En contra posición, un sujeto que careció de la posibilidad de acceder a educación media superior y universitaria, asciende en la escala social a través de la práctica de la pintura. En el esquema se explicaría como operan estos aspectos:



Fig. 25. Relación entre la producción pictórica, la “escala social”, los estudios y la generación de recursos a partir de la actividad artística. Desarrollo propio. 2020.

Didier en repetidas ocasiones menciona que observa su trabajo como “incompleto o sin terminar”. Hace referencia que en especial las pintas en las calles carecen de buen término, pues no puede detallarlas al nivel que él esperaría. De esta manera, la angustia creativa se ve atravesada, como se ha mencionado, por la rigidez de la imagen misma; por la rigidez de un objeto que se quedará estático en el espacio urbano. Esto atraviesa el nivel técnico del análisis propuesto. Didier, al no contar con una mayor destreza respecto al uso del aerosol (como si lo tiene con el acrílico y el óleo), siente que las obras carecen de la emotividad que puede colocar en su obra de caballete. Aquí vale la pena mencionar que el uso del aerosol es una de las técnicas de pintura más difíciles de desarrollar. Esto debido a la comprensión del uso de la presión de las latas de aerosol, el uso de las distintas marcas o de las distintas válvulas que pueden ser empleadas; elementos determinantes para el buen desarrollo de una obra y para comprender estos procesos. Lo cual solo ocurre en la experienciación de la práctica a través del desarrollo de habilidades motrices encaminadas a desarrollar esa técnica en particular; la valoración de la misma quedará imbricada con el propio desarrollo técnico—de ahí que esta parte se vuelve fundamental para el modelo propuesto. Esto sin contar que el manejo de elementos formales de composición se ven modificados dependiendo de la dimensión de los muros que se intervienen y la complejidad que estos puedan presentar al momento de realizar una obra. Mientras en los cuadros realizados sobre bastidor, la composición puede ser controlada por el sujeto a través del desarrollo mismo de la obra, en el muro ésta es determinada muchas veces por el muro o la superficie misma. Esto ocurre porque las características del muro son excesivamente diferentes entre sí. Por ejemplo, al pintar sobre un muro sin aplanar en donde el tabique está expuesto o sobre una superficie irregular como una cortina de un negocio comercial es diferente a pintar sobre muros totalmente lisos. Vale la pena mencionar que la cantidad de material requerida para un muro con textura es mayor a la que se emplea en un muro liso¹³³.

¹³³ Es posible afirmar esto por el proceso de experienciación de la práctica. Sin conocer las limitantes del material, evidentemente sería imposible explicar estos procesos.

Durante las observaciones, Didier también menciona que siente un vacío por la sensación de observar una obra incompleta. Piensa que ese vacío proviene del conflicto entre la obra y el desarrollo técnico que esta pueda tener. Durante octubre de 2018, en parte de la observación realizada mientras se producían los objetos para el festejo de Día de muertos en la comunidad de San Juan Ixtayopan, Dider mencionó en reiteradas ocasiones las dificultades que encontraba al retomar el uso del aerosol como material de representación, después de una larga ausencia de cerca de dos años en la práctica del graffiti. En los primeros días de este proyecto, menciona por lo menos en cuatro ocasiones: “Ya no le entiendo”, refiriéndose al empleo del aerosol. Sin embargo, su comprensión de aspectos técnicos se verá mejorada con el paso de los días obteniendo como resultado una imagen con la que él mismo se sentirá medianamente satisfecho. Llama la atención que los espacios de esparcimiento, entre cerveza y humo de cigarro, posteriores a los momentos de la pinta, como ocurre con la farra—como se describe en el apartado 5.2.2, son los espacios en donde estos comentarios aparecen.

Otro elemento que apareció en las observaciones es la relación tanto con el padre como con los maestros del sistema escolar tradicional. La relación con el padre en el caso de este *Ego Facis* se diluyó desde hace muchos años [desgraciadamente, aun cuando lo ha mencionado, nunca ha precisado hace cuánto desapareció]. La relación con el padre, como menciona Manonni (173 [1965]: “ocupa, frente a otros significantes, un cierto lugar en el inconsciente del sujeto, cuyos desórdenes se revelan a nosotros a través de lo que no es significado a nivel del discurso”. De ahí que este elemento se vuelva fundamental para comprender como ocurre el proceso de creación y el constante desentendimiento por el proceso mismo que se ven atravesados por estas condicionantes todo el tiempo.

En una observación siguiente, Didier menciona que su deserción escolar obedeció a una situación con un maestro al que cuestionó, lo cual detonó en una reprimenda por parte del profesor y el abandono de los estudios académicos del artista. Sin embargo, los estudios académicos no son necesariamente la única vía para desarrollar las habilidades para la producción de obra. Los aspectos de comprensión técnica no están íntimamente ligados a completar estudios

académicos. Por el contrario es la práctica constante la que desarrolla y “pule” esos aspectos técnicos. Si bien la escuela ofrece la posibilidad de comprender aspectos históricos y teóricos de algunas técnicas de representación, es solo mediante la práctica constante que esos aspectos logran convertirse en materialidades específicas. De ahí que la autodidaxia de Didier y otros graffiteros no se vea relegada a un aspecto que provenga de un orden educativo formal. Es precisamente por la relación entre desarrollo técnico y la materialización de la obra de graffiti, que el nivel técnico se convierta en uno de los elementos de análisis más importantes dentro del modelo. Esto se repetirá prácticamente en cada uno de los sujetos y las obras que se analizan en este capítulo.

Finalmente, y no menos importante, es recurrente escuchar entre aquellos que se encuentran fuera del mismo círculo de pintores al que pertenece Didier que, en su imaginario, las pláticas que existen al interior del grupo únicamente giran en torno al desarrollo artístico, la bohemia y demás clichés—como nota interesante, pocas veces se da la posibilidad de hablar de este tema entre los participantes del grupo al que este artista se encuentra adherido, pues para ellos no es relevante hablar de cómo se realizan las obras. Por el contrario pareciera que es incómodo hablar de eso y en general las pláticas se estructuran alrededor de lo cotidiano, del día a día de los sujetos que aquí participan; justo como ocurre en otros espacios y grupalidades de graffiteros en donde todo gira alrededor de la farra. Ambos imaginarios son reflejo de las condiciones de angustia que viven tanto el *Altera Vide* como el *Ego Facis*. Por esta razón es que se debe comprender la relación entre ambos universos como un proceso articulado que si bien no alivia tal angustia, si permite comprender ambas partes desde los dos lugares específicos.

6.1.2. Experienciación, intencionalidad y construcción simbólica: el caso de Duek¹³⁴

“Duek” es un graffitero del suroriente de la Ciudad de México. Actualmente reside en el pueblo de San Nicolás Tetelco en la Alcaldía Tláhuac. Es el segundo de tres hermanos y tiene 26 años al momento de que este escrito fue realizado. Vive en unión libre con su pareja de origen colombiano desde agosto de 2019 y se encuentran esperando a su primer hijo. Ha participado en eventos nacionales e internacionales de graffiti y arte urbano. Ganador en dos ocasiones del HidroARTE organizado por el SACMEX en 2017 y 2018. En entrevista nos comentó que fue invitado a la Cuarta Bienal Internacional de Arte Mural en Francia que se realizaría en mayo de 2019. Durante ese viaje tuvo la oportunidad de visitar Alemania y Bélgica. Es parte de los *crews* Mugre y Top Tequila, dos de los grupos organizados de graffiteros más importantes de la Ciudad de México. Su obra le ha llevado a ser considerado uno de los mejores graffiteros de México desde 2016, participando de manera ininterrumpida en los festivales *Meeting of Styles* México.

Afirma no ser un sujeto sociable. Sin embargo puede generar relaciones públicas sólidas y de gran importancia con mucha facilidad. Ejemplo de esto fue que logró congregarse a muchos graffiteros de renombre entre la comunidad en el evento de apertura y en el primer aniversario de su estudio de tatuajes Tekuane Ink Tattoo en agosto de 2018 y noviembre de 2019¹³⁵. Esta reunión se llevó a cabo entre pintura, cerveza y fiesta—como todo aspecto de observación que se ha desarrollado en este escrito. Aun cuando es una persona reservada, tiene la facilidad de expresarse de manera coherente, clara y sencilla. Más allá de las capacidades de interacción que tiene con los otros, es su obra la que probablemente “habla” de mejor manera de él. Con formas llenas de color y la posibilidad de proyectar elementos que se debaten entre el hiperrealismo, el surrealismo y el expresionismo, demuestra que la habilidad técnica del uso del aerosol es uno de los elementos más

¹³⁴ Las observaciones de este sujeto en particular se llevaron a cabo en el marco del Tercer Encuentro Internacional de Muralismo por la Paz de Nuestros Pueblos en Norte de Santander en Colombia. Esta observación permitió constatar algunos elementos observados con anterioridad.

¹³⁵ Es por esta razón que el apartado 5.2 de este trabajo cobra tanta relevancia, pues es en estos espacios en donde es posible observar la dinámica de los grupos de graffiteros.

necesarios y que mayor peso tienen respecto a la forma en la que se materializan las obras de graffiti.

Durante las observaciones de 2018 en la Ciudad de Pamplona en Colombia, Duek menciona que no le importa si su actividad es definida o no como graffiti. Para él la necesidad de pintar supera por mucho la nominación de su trabajo. Así el propio discurso del graffitero se establece de forma distinta al discurso que su obra pueda llegar a contener. Es necesario enfatizar este punto pues el análisis que se pretende hacer de los objetos toma en cuenta no solo los aspectos formales de las obras, sino la manera en que éstas se experimentan en su realización y no solamente desde un aspecto intencional. De esta manera la experiencia y el discurso de la obra se convierten en dos articulaciones distintas al momento de que se realiza el análisis.

Por otro lado, respecto a esta condición nominativa de la práctica es necesario hacer énfasis que durante el evento en Colombia que sirvió de pretexto para esta observación se suscita un altercado en el que dos de los participantes más jóvenes en el desarrollo del encuentro, mientras el equipo se encontraba en Ragonvalia, Norte de Santander, pintan un monumento natural de la comunidad, lo que les significó su expulsión del grupo. Lo significativo de este momento es que Duek defiende a los dos chicos por la vinculación que sigue teniendo con el graffiti ilegal. Al respecto centrará su comentario en que todos (o la mayoría de los participantes del encuentro) tuvieron sus primeras aproximaciones de realización de obra a través del graffiti ilegal; es decir que la mayoría comenzaron (o por lo menos él si lo hizo) pintando en la clandestinidad sin tener permiso, material ni condiciones para la realización de esta práctica. Esta condición marcada por la experiencia es síntoma de una construcción distinta a nivel significativo de la práctica—de ahí que la construcción simbólica de los objetos sea distinta de su propia experiencia.

De igual manera vale la pena mencionar que, un año más tarde, en enero de 2020, comentará que hay actitudes y prácticas ilegales que deberían ser abandonadas—como la realización de *body*s¹³⁶—por la comunidad de graffiteros y

¹³⁶ El *body* [contracción de *body paint*] es una práctica en la que se pinta el cuerpo desnudo de una mujer con letras de graffiti. A diferencia de otros tipos de maquillaje corporal que son realizados para eventos artísticos y culturales, el *body* del graffiti pretende solo exhibir el cuerpo desnudo de las

que éstas “dañan” al gremio. Es de considerar que el cambio de discurso en los años más recientes ocurre gracias a la vinculación con otros graffiteros de distintos lugares del mundo. Convivir con graffiteros de Europa en mayo de 2019 que tienen otra visión del mundo, pudo haber sido el parteaguas para que la visión de Duek cambiara respecto a la manera en la que debe ser comprendido el graffiti. Es necesario comprender que la experiencia de la práctica está íntimamente ligada con el discurso, pues es en el propio discurso que ésta se significa.

Por otro lado, en distintas charlas, nos muestra que proviene de un entorno complicado, donde el consumo de drogas, la vinculación con la delincuencia y múltiples problemas sociales y familiares conforman una subjetividad capaz de sostenerse a sí misma a través de una actividad sintomática como es la realización de obras de graffiti. Esto ocurre porque el sujeto desarrolla la capacidad de auto sostenerse en este entorno hostil desarrollando un alivio mediante un sinthome como es pintar en la calle. En ese mismo sentido, Duek menciona que sus padres no estaban de acuerdo con que él pintara, sobre todo en los primeros años de su inclusión en el graffiti y el arte urbano. Como menciona Mannoni (1973: 104) respecto a los niños delincuentes que acuden a su primera entrevista psicoanalítica: “solo su síntoma le permitía una posibilidad de expresión, o más bien de protesta, en un mundo que él consideraba peligrosamente hostil”. Esto ocurre en el caso del graffitero que no encontró impulso en sus primeros años de inclusión en este medio. Sin embargo, producto de la propia manera de sustentarse sobre el mundo a través del graffiti, esta actividad terminará por convertirse, junto con el tatuaje, en la principal actividad económica de toda su familia por lo menos en 2020.

Dentro de las observaciones realizadas en Colombia, comentó que en el evento de la Ciudad de Pamplona no estaba del todo convencido de cómo organizar su obra. Parte medular del análisis de la misma se centra en este aspecto. Menciona haber modificado la estructura del boceto de la obra en por lo menos cuatro ocasiones. Sin embargo, logra organizar el espacio a partir de un proceso aleatorio de colocación de los elementos dentro del campo. El elemento que más llama la

jóvenes que aceptan que se les realice la pinta sobre su cuerpo. Muchas veces esta práctica termina en contacto sexual entre el graffitero y la modelo.

atención es cuando menciona: “¿Y Pamplona? ¡Que chingue a su madre!”. Estas fueron las palabras que Duek comentó al explicar uno de los bocetos del mural que realizó en Pamplona. Esto ocurre porque realmente no le interesaba la historia o las condiciones de la ciudad. Por el contrario, le interesaba proyectar su obra desde sí mismo y que ésta genere el impacto, que efectivamente logrará al término de la misma. Es la carencia de intención clara lo que marca el propio desarrollo de la misma. Al graffitero, por su propia condición ontológica, no le interesa que su obra se vincule con el espacio; esto es una constante no solo en la obra de Duek, sino de la práctica misma. Por esta razón se analizará el impacto que particularmente esta frase obtiene no solo en el desarrollo de esta obra, sino en la construcción misma de las nociones que el *Ego Facis* mantiene respecto de la realización y comprensión del medio en el que es colocada.

En el caso particular de Duek se hace evidente que estos tres aspectos (la experienciación de la práctica, la construcción simbólica y la intencionalidad) juegan el papel preponderante a nivel del *Ego Facis*. Así la organización de la imagen no es otra cosa que una relación con él mismo. Es el alivio de la angustia que pretende ser cubierto mediante la práctica del graffiti. Angustia que ayudará a vincularse con el otro que entra en interacción con el graffitero mismo.

6.1.3. Herramientas metodológicas y la experienciación de la práctica: Newro

Es difícil colocar este texto en el marco del trabajo que aquí se presenta, pues se corre el riesgo de ser tomado como un error metodológico o como un caso que reste objetividad al desarrollo del mismo escrito. Es por esto que, más allá de describir el proceso particular que sigue el desarrollo de la obra propia de quién realiza este trabajo, este escrito pretende justificar el por qué se optó por tomar en cuenta la manera en la que se vive y experiencia el fenómeno y exponer las razones de la selección de los aspectos metodológicos que se emplearon en la realización del mismo. Este caso particular, no se expresa a partir de un autoanálisis, sino que en los siguientes párrafos se evidencia que los procesos, para ser explicados, deben

ser completados por aquellos que participan activamente de los fenómenos¹³⁷. En este sentido, la experiencia personal y el vínculo con la manifestación, así como algunas vicisitudes ocurridas a lo largo de la investigación, obligaron a tomar este caso particular como parte integral del proceso mismo.

La experiencia de “vivir del fenómeno” más allá de ser explicada, sirve como sustento para gran parte de los tópicos que en este trabajo se desarrollaron. De la misma manera, ayuda a poner atención en cómo parte del proceso que ocurre con el *Altera Vide* se vincula con los otros niveles desarrollados en el modelo propuesto. Es necesario resaltar que al analizar las características propias de producción de graffiti realizada en más de veinte años permite enmarcar elementos como: a) las reacciones con los observadores, b) la colocación de significados en la obras y c) el atravesamiento de la institucionalidad proveniente de las obras realizadas en el país y otros lugares; aspectos que solo pueden ser descritos a partir de la explicación experiencial del fenómeno¹³⁸.

Metodológicamente hablando, este apartado debe ser entendido desde dos perspectivas: la autoetnografía y la autoobservación. La primera es entendida como “un enfoque de investigación y escritura que busca describir y analizar sistemáticamente (grafía) la experiencia personal (auto) con el fin de comprender la experiencia cultural” (Ellis, Adams y Bochner, 2015: 250). Vale la pena mencionar que esta metodología aparece en los años ochenta debido a que “las historias eran fenómenos complejos, constitutivos y significativos que enseñaban moral y ética, que introducían una forma única de pensar y sentir, y que ayudaban a las personas a dar sentido a sí mismos y a los otros” (Ellis, Adams y Bochner, 2015: 250-251).

La autoobservación, por otro lado, implica ser un participante completo, en términos de Álvarez y Jurgenson (2010 [2003]: 105), y esto permite que se expresen las condiciones de los plenos derechos que otorga ser parte de la comunidad que se pretende describir. Es decir que cuando uno es parte del mismo fenómeno es

¹³⁷ Razón por la que en el capítulo anterior se retomará la Diatopia en Boaventura de Sousa.

¹³⁸ La relación con la práctica “se vive de dentro hacia afuera”. Esto convierte los elementos metodológicos desarrollados en el capítulo 5 en una nueva forma de realizar una etnografía. Es algo que podría nominarse como autoetnografía, pues se parte de la experiencia antes de que ésta pueda explicarse de manera tanto teórica como metodológica.

posible identificar elementos que son observables desde dentro. Es como si la explicación del fenómeno mismo proviniera de un espejo en el que los procesos son maximizados mediante la observación sistemática de lo que ocurre en el entorno. Dicho de otra manera, uno se convierte en el observado de los observadores a la vez que se convierte en observador de la realidad misma.

En el desarrollo de las obras de graffiti en la calle, siendo graffitero se explican algunos procesos colectivos e individuales cuando se es participe del fenómeno mismo. Mediante esta forma de investigación es posible recoger las opiniones de aquellos que generan las imágenes y, a la vez, escuchar las palabras de los otros que las interpretan estando en una actitud de camuflaje permanente al ser parte de la práctica cultural urbana misma que se pretende explicar. De esta manera se puede observar y explicar los aspectos señalados en cada uno de los universos que se desarrollan en este modelo. Es decir, que el planteamiento de este modelo proviene fundamentalmente de la experiencia vivida del fenómeno y no al revés. Esta condición es lo que ayuda de alguna manera a comprender que los aspectos netamente hermenéuticos quedan sobrepasados por una práctica que debe explicar gran parte de lo que ocurre dentro de ella misma.

Así, otra parte fundamental necesaria para comprender este trabajo es que la auto observación ofrece la posibilidad de “profundizar en los significados y las experiencias medulares” (Álvarez y Jurgenson, 2010 [2003]: 108) necesarias para la comprensión de los sistemas de producción propias de una manifestación como el graffiti, pues es “la forma de observación más cercanas que existe” (Álvarez y Jurgenson, 2010 [2003]: 109). No se limita a tomar las experiencias de los otros, sino que la experienciación misma es la que opera en el desarrollo tanto de las obras que se producen como de la investigación misma. A este respecto, Cateryn Ellis y sus colaboradores mencionan que:

“Los autobiógrafos pueden crear textos estéticos y evocadores utilizando técnicas de ‘mostrar’ [...], las cuales están pensadas para llevar a “los lectores a la escena” –en especial hacia los pensamientos, las emociones y las acciones [...]– para “experimentar una experiencia” [...] . Frecuentemente, a través del uso de la conversación, esta técnica posibilita a los escritores hacer

un evento atractivo y emocionalmente rico” (Ellis, Adams y Bochner, 2015: 254)

Es en esa recolección de aspectos experienciales y la posibilidad de compartirlos con otros que es posible significar desde la experiencia misma los niveles que deben ser tomados en consideración para la realización de un análisis de este tipo.

Una vez teniendo claro que esta parte del trabajo de campo proviene de la auto observación, bastará decir que en este proceso lo importante radica en dos aspectos fundamentales: a) el nivel de experienciación que se tiene de la práctica y b) la posibilidad de entrar en contacto con el *Altera Vide* a través de la práctica misma. Esta es la razón por la que este apartado no entra en detalles meticulosos del proceso mismo de creación de la obra o de los aspectos que expliquen la relación con el mundo por parte del artista-investigador—como si se hizo en los apartados anteriores. Por el contrario, sólo hace evidente que aspectos subjetivos que operan en un nivel de auto observación son completamente incontrolables. Sin embargo, este señalamiento permite ejemplificar que mediante la experiencia de la pinta, el uso de los materiales y la vivencia de las condiciones ambientales de la práctica se vinculan los procesos planteados en este desarrollo teórico-metodológico, así como con la relación articulada que existe entre los graffiteros, los otros y el espacio público.

En resumen, más que ser una observación sistematizada como la de los dos casos anteriores, es una justificación que se pretende dar sustento a otros aspectos señalados sobre todo a lo largo de los apartados 4.3 y 5.2 de este trabajo. A partir del proceso de auto observación y en la experiencia de la práctica fue posible analizar lo que ocurre tanto en el *Ego Facis*, como en el *Altera Vide*, en tanto que a nivel metodológico se es parte del fenómeno mismo. Vale la pena mencionar que varias de estas reacciones son captadas y descritas a lo largo de este trabajo en distintos momentos sobre todo cuando se recuperan las voces de aquellos que observan las imágenes de graffiti—particularmente en los capítulos 4 y 5.

Por otro lado, en las condiciones particulares de la auto observación, es posible notar que las reacciones de los otros son más espontaneas, pues el

desconocimiento de la actividad investigativa, coloca al otro en la posibilidad de interpelar sobre el *Tempus Opus* de forma “natural”, pues no se condiciona este proceso a la estructura rígida de la investigación mediante una encuesta, un cuestionario o cualquier otro instrumento. Por el contrario, las reacciones y el discurso que emite el *Altera Vide* ocurre en el momento y sin veladuras. En este sentido, el investigador experiencial que pretende desarrollar una investigación de este tipo debe estar atento de todo lo que ocurre a su alrededor, no solo a nivel del discurso oral, sino en aquellos otros discursos que provienen de las actitudes, comportamientos y demás elementos significativos que no están incluidos en el lenguaje; razón por la que replicar este modelo requiere la capacidad de pintar y observar no solo con la mirada lo que ocurre fuera de la realización de la obra.

De esta manera, a lo largo de veinte años—y sobre todo en los últimos siete—ha sido posible generar observaciones experienciales de los procesos, mismos que existen en la calle al momento de pintar graffiti. Una vez más tratando de evitar lo anecdótico, es posible constatar que este proceso funciona porque es lo que mantiene al investigador vinculado en mayor medida a su propio proceso investigativo y con la misma realización de su obra. De esta manera, la experiencia se convierte en la justificación de un modelo que no solo se encargue de explicar la imagen como un objeto inerte. Por el contrario ayuda a observar el dinamismo de una práctica que debe ser observada con los lentes de tres universos que interactúan en ella.

6.2. Análisis parahermenéutico de obras y procesos colectivos e individuales

Para la realización de estos análisis se utilizaron obras de los graffiteros Duek, Didier y Newro, presentados en el apartado anterior a través de sus procesos culturales. Debido a la extensión del documento, se optó por revisar solo una de cada uno de ellos con el fin de hacer énfasis en los puntos señalados a lo largo de este trabajo. Cabe mencionar que la elección de las obras se hizo en función de su carácter figurativo porque en ellas los procesos de comprensión, sobre todo los arrojados por el *Altera Vide*, ocurren independientemente de la intención

comunicativa que las imágenes puedan contener, pues resultan atractivas, de buen desarrollo técnico y sencillas de entender respecto a las formas que aparecen, lo que ayudó a operar el modelo de manera un poco más sencilla. También vale la pena mencionar que, como ya se dijo en el texto introductorio de este capítulo, todas las obras seleccionadas se alejan de la práctica del graffiti más “purista” que hace letras de diferentes estilos¹³⁹. Esta selección también obedece a que es precisamente en esta hibridación con otras formas de representación que el graffiti ha modificado el lenguaje que le permea y ayuda a complementar partes que ya han sido expuestas en este trabajo respecto a las maneras en las que esta manifestación se ha integrado en los espacios mismos¹⁴⁰. Otro de los elementos que se deben tomar en consideración es que las obras son seleccionadas debido a que fue posible a lo largo de la investigación observar el proceso de manera presencial o ser copartícipe en el desarrollo de las mismas, lo que ayuda a tener un panorama más completo de las mismas tanto en el universo del *Ego Facis*, como en el del *Altera Vide*.

En este sentido, las obras son analizadas a partir del modelo desarrollado en el apartado 5.5 de este escrito. Se presentan a manera de un cuadro en el que se recoge la información de los procesos observados *in situ* y que ayudan a explicar el proceso triádico que este documento busca evidenciar. Finalmente, las obras expuestas en este apartado permitieron realizar no solo el análisis del objeto, sino que además se pudo tener un contacto mayor con los productores de las mismas y con esto dejar en claro como los procesos descritos a lo largo de esta tesis existen de manera interdependiente de forma articulada. Así, las descripciones que se hacen a lo largo de los capítulos tres, cuatro y cinco se encuentran en estrecha relación con los análisis que aquí se presentan. Es por esta razón que el documento aborda partes de los procesos que parecieran quedar al margen, pues estos cobran relevancia en las construcciones simbólicas de cada uno de los sujetos que

¹³⁹ Los estilos de graffiti y sus tipologías pueden ser observados en el Anexo 3 de este documento.

¹⁴⁰ Al hacer evidente este cambio, se pretende reivindicar un lenguaje que se utilizaba desde finales del siglo pasado y que, debido al avance y a la integración de la práctica en espacios culturales diferentes, le han modificado incluso los discursos de los mismos practicantes.

producen graffiti; de ahí que este modelo pueda ser replicado para explicar otras obras que posean una construcción diferente.

6.2.1. La creación de Quetzalcóatl: semiótica, intención y relación *Ego Facis-Altera Vide*



"La creación de Quetzalcóatl"- Duek Glez, Octubre de 2018.		
Universo del <i>Ego Facis</i>	Universo del <i>Temporis Opus</i>	Universo del <i>Altera Vide</i>
Articulación emotiva	Articulación del espacio-tiempo:	Articulación preinterpretativa
El proceso es complicado y el hacedor no tiene claro que imagen generará. La organización del muro le limita en la creación de una imagen que pondera la técnica a nivel constructivo.	La obra es realizada en Octubre de 2018 en Norte de Santander Colombia en la Ciudad de Pamplona en el marco del Tercer Encuentro Internacional de Muralismo por la Paz e Nuestros Pueblos.	La circulación de personas en el lugar donde es colocada la imagen permite que la observación del mismo sea amplia. Los observadores-intérpretes se detienen de manera constante frente a la obra.
Articulación Intencional	Articulación comunicativa:	Articulación comprensiva:

<p>No existe intención comunicativa clara. Para la realización de la obra se lleva al hacedor a recabar información sobre el lugar y éste determina no emplear esa información, sino pintar un elemento que no es parte de los parámetros culturales de la comunidad.</p>	<p>La imagen comunica la idea de una mujer, un hombre y una serpiente.</p>	<p>Existen varias interpretaciones. La más recurrente es la idea de una dualidad entre hombre y mujer. Destaca, un observador que emite la frase: “Marica, que bueno está esto”. Lo que produce molestia en el autor al no poder contextualizar de la misma manera la palabra “marica”¹⁴¹</p>
<p>Articulación simbólica:</p>	<p>Articulación estructural:</p>	<p>Articulación significativa:</p>
<p>Un elemento importante a tomar en consideración es que al explicar cómo se realizará la obra, el autor menciona la frase: ¡Que chingue a su madre Pamplona! Lo que evidencia que no existe un interés por tomar en cuenta las condiciones del lugar. Colocarle nombre a la obra ocurre dos semanas después de su realización.</p>	<p>En la imagen se observan tres personajes. Fue realizada con una gama mixta en la que los colores azules y morados ocupan el mayor espacio del campo gráfico. La imagen es abstracta en el fondo y figurativa en sus elementos principales.</p>	<p>Se entiende la idea de mujer, la idea de hombre y la idea de la serpiente. Se colocan significados diferentes como la dualidad, la sexualidad o la alteridad.</p>

¹⁴¹ En Colombia y en algunas partes de Venezuela, sobre todo en la zona de Medellín, la palabra marica es una forma coloquial y vulgar de decir “amigo”, similar a la palabra “parcero” o “parce”.

Articulación experiencial:	Articulación técnica:	Articulación de la vinculación
<p>Se comprenden los aspectos técnicos del uso del aerosol y la pintura acrílica sobre muro.</p> <p>Comprende la realización de un muro de 20 x 4.5 mts (aprox.).</p> <p>La experiencia de realizar el muro no se ve limitada por las condiciones climáticas, pero si por los tiempos de entrega de la misma. El último día de realización se solicita ayuda para terminar el proyecto.</p>	<p>Aerosol Montana y pintura vinilacrílica de marca desconocida sobre muro.</p>	<p>No hay vinculación con la práctica.</p> <p>No hay vinculación con la idea de Quetzalcóatl, pues no se encuentra dentro de los parámetros culturales del lugar.</p> <p>Se pondera “lo agradable” del uso de la Técnica.</p>
Articulación socio-histórica:		
<p>Es un artista mexicano que pinta en la ciudad de Pamplona donde el arte público tiene una observación diferente a la que posee en su lugar de origen. La obra se realiza en una ciudad mayoritariamente estudiantil. La mayoría de la población no es parte de la comunidad pues solo estudian en la Universidad de Pamplona y viven ahí por esa situación.</p>		
Articulación cultural:		
<p>El nivel cultural entra en choque debido a que no comparten los códigos necesarios para comprender el objeto.</p>		
Articulación referencial:		
<p>Los códigos entre el <i>Ego Facis</i> y el <i>Altera Vide</i> no son compartidos entre el objeto y la comunidad general. Sin embargo es notoria la admiración que existe entre la comunidad de artistas que participan en el encuentro.</p>		

Tabla 2. Análisis parahermenéutico de la obra de Duek. Desarrollo propio. 2020.

En la realización de esta obra fue posible observar algunos elementos que en el *Ego Facis* operaban de forma concreta. En este sentido, la realización de la obra y el intento por desvincular el espacio geográfico y temporal de la misma, se realiza mediante la propia experienciación de la práctica. Fue posible notar que la construcción simbólica de la obra fue de orden experiencial y no de forma comunicativa, fiel a la estructura del graffiti mismo. El uso de la técnica se vuelve el elemento irreductible por el que pasa la realización de la obra, dejando de lado la posibilidad de realizar un objeto que posea un significado para la comunidad donde es colocado. Es por esto, que la relación entre los significados que aparecen en uno y otro universo se entrelazan, pero no llegan a compartirse entre sí; significados que además están en constante confrontación debido al manejo pulcro de la técnica.

Por otro lado, la comprensión de uso de los materiales y la adecuación de los mismos dada la carencia en el suministro de pintura en aerosol en la región de Pamplona, se convierten en una membrana que condiciona la realización de la obra misma. De esta manera, las características técnicas que en ésta aparecen son condicionadas por los materiales que pudieron ser suministrados al *Ego Facis* por parte de los organizadores del evento. Estas razones ponen de manifiesto que el *Temporis Opus* ocurre de forma aislada de su *Ego Facis*, pues si bien éste prefiere el uso del aerosol, la obra le invita a adaptarse al medio con los materiales que tiene a la mano. Vale la pena mencionar que en esta adaptación la construcción de obra produce otro tipo de vinculación con el sujeto que la produce, generando una experiencia nueva y enriquecedora para la realización de futuras intervenciones.

En este caso particular, las características emotivas contenidas en el objeto, producto de la relación entre el *Ego Facis* y el objeto mismo, desvinculan el *Temporis Opus* del espacio particular en el que es colocada. Esto es evidenciado en una frase que aparece en el momento de la realización del boceto de la obra: "Pamplona: Que chingue a su madre". En ella el *Ego Facis* se desborda y explica que es lo que hará a la par de que "elimina" los elementos propios de la región mediante una mentada. Lo que este acto inconsciente del propio hacedor de la

imagen produce es que la intención comunicativa—a decir de los propios organizadores del evento radicaba en poder “retratar” las particularidades de la región—queda completamente nulificada y se convierte en algo completamente diferente. Esto producirá que el objeto solo se quede vaciado, arrojado sobre la superficie en la que fue colocado. De igual manera, los significados “no están propiamente dichos”, sino que se produce un objeto que refleja una condición distinta en cuanto a los niveles ocurridos en la técnica y la vinculación. Así el objeto produce una serie de interpretaciones tan basta como la cantidad de sujetos que puedan llegar a observarlo. Proceso que además estará vinculado al aspecto técnico del objeto, pues Quetzalcóatl no representa ninguna construcción simbólica para los lugareños. En este sentido, es que los aspectos significativos, la intención y la experienciación de la práctica quedan organizados no alrededor del objeto, sino en la interacción que existe entre el *Altera Vide* que observa un objeto técnicamente bien elaborado y un *Ego Facis* que construye un objeto completamente desvinculado en donde los procesos referenciales se contraponen en uno y otro universo. De la misma manera es necesario recalcar que, si retomáramos la propia estructura significativa del objeto, esta podría significar elementos mucho más profundos en cualquier lugar de México, donde para la cultura imperante “la serpiente emplumada” tiene mucho más sentido, pues los significados se construyen de manera cultural y social.

Aun cuando los elementos visuales que aparecen en el objeto son fácilmente identificables (la mujer, el hombre y la serpiente), la interpretación de los mismos es tan amplia para el *Altera Vide* dependiendo de la cercanía que este pueda tener con ciertos ordenes discursivos. Desde aquel que solo se limita a decir “Marico que bueno que está esto”, hasta el proceso en el que un profesor universitario pueda identificar elementos arquetípicos en el objeto mismo. Sin embargo, es necesario hacer notar que la carga significativa de los objetos obedece a los parámetros y estructuras previas que cada uno de los observadores posee y que si éstas no son compartidas por el *Ego Facis*, la relación que se establece se convierte en una interpretación tradicional, lo que requeriría otro esquema de análisis diferente. Vale la pena mencionar que para este análisis, el valor axiológico que pueda tener una u

otra interpretación no es importante, pues lo importante es comprender que este proceso existe: las relaciones entre el *Ego Facis* y el *Altera Vide* sólo pueden existir en tanto exista un *Temporis Opus* que los vincule. Sin ese momento en el que la obra se materializa, la relación no existe y los espacios solo serán transitados sin la presencia del objeto. A decir de esto, no es posible categorizar cual es la interpretación correcta. Por el contrario, cada interpretación es correcta siempre y cuando el *Altera Vide* entre en interpelación con el objeto que le es colocado en frente, o que en su defecto, logre una diatopía entre ambos universos—lo que se ha constatado que solo es posible cuando de inicio se tiene un pie en cada uno de ellos. El proceso de interpretación se vuelca no a la comprensión de los signos ocultos que existen en el objeto, sino a la necesidad de entrar en “diálogo” tanto con la obra misma como con el sujeto que la hizo mediante la observación de un proceso parahermenéutico que ocurre cuando el sujeto crea la obra y no está interpelado por un asunto cultural ajeno a él. En el momento en que la cultura comience a operar, la relación que existe entre este y su medio se volverá una vez más institucionalizada y la mentada que estructura las ideas del creativo respecto de la obra misma desaparecerá para dar pie a un discurso harto complejo que complazca a las propias esferas culturales que le requieren el objeto mismo—proceso que además estará vinculado con la aceptación del objeto y del sujeto en su entorno.

6.2.2. Lona de día de muertos: técnica, experienciación y articulaciones parahermenéuticas



Sin título-Pinta para evento de Día de muertos de San Juan Ixtayopan- Didier y Newro, Octubre de 2019.		
Universo del <i>Ego Facis</i>	Universo del <i>Temporis Opus</i>	Universo del <i>Altera Vide</i>
Articulación emotiva	Articulación del espacio-tiempo:	Articulación preinterpretativa
Existe un boceto previo. Se piensa la obra como parte central del escenario para el evento de día de muertos. Pretende evidenciar aspectos del Día de Muertos.	La pinta es realizada en Octubre de 2019 en San Juan Ixtayopan en el Marco del Evento de Día de Muertos organizado para esas festividades. El grupo Siguierte Generación de la misma comunidad organiza el evento.	La circulación de personas en el lugar donde es colocada la imagen permite que la observación del mismo sea amplia. Los observadores-intérpretes se detienen de manera constante frente a la obra y se toman fotos con el objeto.
Nivel intencional	Nivel comunicativo:	Nivel de la comprensión

Existe una intención clara de evidenciar aspectos del Día de Muertos.	La imagen comunica la idea de la muerte como se vive en las comunidades de Tláhuac: como una fiesta.	Se comprenden las ideas de la muerte como un pasaje hacia otro espacio. Se entienden las ideas del altar con flores y velas para los recuerdos de los muertos.
Nivel de la simbolización:	Nivel estructural:	Nivel de la significación:
Se generan ideas de la muerte que vinculen a la comunidad con esta festividad. Se presenta el altar como un collage. Las calaveras y las veladoras deberán ser la parte más importante de la obra.	En la imagen se observan tres elementos principales: las calaveras, las flores y las velas.	Se entiende la idea de la festividad de día de muertos.
Nivel de la experienciación:	Nivel de la técnica:	Nivel de la vinculación
Se comprenden los aspectos técnicos del uso de aerosol sobre muro. Comprende la realización de una lona de 12 x 4 mts (aprox.)	Aerosol 360 Spray paint y pintura vinilacrílica Comex sobre muro.	No hay vinculación con la práctica. Hay vinculación con los elementos que aparecen en la imagen pues se comparte la idea general de la obra. Se pondera la Técnica.
Nivel socio-histórico:		
La obra es realizada por dos sujetos de la misma comunidad donde se colocará la obra. Los sujetos conocidos por su trabajo dentro de la comunidad. Se solicita		

con tiempo de anticipación pues los organizadores conocen de antemano el trabajo de quienes pintan el objeto.
Nivel cultural:
Se comparten ideas y significados sobre el día de muertos.
Nivel de referencia:
Los códigos entre el <i>Ego Facis</i> y el <i>Altera Vide</i> son compartidos entre el objeto y la comunidad general. Es notoria la admiración que existe por el objeto mismo.

Tabla 3. Análisis parahermenéutico de la obra conjunta de Didier y Newro.
Desarrollo propio. 2019.

Si bien en el ejemplo anterior, las construcciones significativas ocurrían en el propio nivel de significación, en esta otra obra, la construcción se verá cimbrada en la experiencia. En el caso de esta obra el proceso se realizó de manera colectiva. Fue una intervención en un espacio móvil, es decir que en vez de realizarse sobre un muro se realizó en una lona que se puede quitar y poner según sea necesario. Vale la pena mencionar que este trabajo, al igual que los otros que se decidieron analizar, tiene un aval que se da a partir de los procesos de la propia comunidad. Esto se observa en la articulación referencial, en donde los códigos son compartidos entre el *Ego Facis* y el *Altera Vide*, lo que provoca que la obra sea mejor aceptada. Derivados de una fecha que resulta importante para el proceso colectivo de este espacio, como es el Día de muertos, se solicita la realización de éste y una serie de 17 intervenciones, todas sobre el mismo soporte. Esto produce que el *Ego Facis* se integre de forma completa con el proceso colectivo y comparte la experiencia a través del objeto mismo. Es decir que la obra se realiza en función de las necesidades colectivas de la comunidad. Sería contemplada más como un “diseño” que se realiza bajo una solicitud específica. Esta construcción significativa, a solicitud, ayuda a que la experiencia se constituya de distinta manera—igual que ocurre con el *Ego Facis* institucionalizado, señalado en el apartado 5.3.1. Aun cuando el mismo *Ego Facis* pone a disposición las capacidades técnicas para la realización de este trabajo, las condiciones de los niveles socio-históricos, culturales y referenciales operan para que el *Temporis Opus* se articule más hacia los requerimientos solicitados por encima de la construcción misma del *Ego Facis*. A

diferencia de un objeto que irrumpe en el espacio, una obra que se solicita previa organización produce experiencias distintas; no mejores ni peores, solo se experimenta el objeto de distinta manera, tanto en su realización como en su observación-interpretación. Esto quiere decir que, a diferencia de lo que ocurre con la obra de Duek, en este caso el *Temporis Opus* produce un nivel significativo mayor para la comunidad que para el propio *Ego Facis*, pues en la obra se vacía toda una serie de construcciones simbólicas, observadas particularmente alrededor de los significados que recubren al Día de muertos, que permiten la integración tanto de esos ordenamientos significativos en la obra, como de la obra misma en los propios procesos comunitarios. Es decir que los significados que se experimentan en el espacio se articulan a nivel tanto de la referencia como al nivel de la cultura; aun cuando no se observe que el *Ego Facis* bebió demasiada cerveza durante la realización de esta obra; acción que no sería bien recibida por la comunidad si es que ésta lo observara. De esta manera el *Ego Facis* solo queda construido por la “idea”, por la experiencia que la comunidad tiene acerca de él y no en su propia construcción significativa.

El proceso particular de la obra permite que el *Altera Vide* tenga una observación y una comprensión del objeto vinculada a los mismos procesos antes descritos. Es posible observar que en este caso particular, el desarrollo técnico—explicitado en las observaciones del apartado anterior, en el caso de Didier—se convierte en un puente entre el *Ego Facis* y el *Temporis Opus*, en tanto que la técnica que se desarrolla ofrece una experiencia particular tanto en el sujeto que realiza la obra como en el objeto mismo. Es decir que aun cuando no exista una vinculación con la práctica misma, los significados que la obra proyecta resultan comprensibles pues se encuentran integrados a partir del uso de las formas con los contenidos que el Día de muertos ofrece para cada uno de los sujetos que buscan entrar en contacto con el objeto terminado. Es ahí, en este proceso que se genera en relación con los significados de uno y otro que la construcción de un modelo parahermenéutico cobra sentido, pues obliga a descomponer ambos universos en sus múltiples articulaciones para hacer evidente las experiencias y construcciones simbólicas de la práctica que no se observa *per se* en la obra misma, sino que solo

pueden ser observadas a través de los procesos que el sujeto evidencia—mismas que se evidencian de la misma manera en cada uno de los casos expuestos, con todo y sus peculiaridades. La obra tuvo una aceptación muy alta en un evento en el que hubo más de mil personas. Fue fácil percibir que muchas de estas tomaron y se tomaron fotos junto a la obra, pues sus referentes les permiten vincularse con ella de manera sencilla a partir de los procesos comunitarios antes descritos. En repetidas ocasiones, se ha hecho mención que cuando el *Altera Vide* está en contacto con la batería de significados que la obra pueda soportarle, la experiencia de la misma y la articulación vinculativa entre ambos universos se transforma en el puente entre dos órdenes de significación particular.

6.2.3. Salón ejidal: institucionalización, *Temporis Opus* y construcción simbólica



Sin título- Mural para el Salón ejidal de San Juan Ixtayopan - Newro y Didier, Diciembre de 2019

Universo del <i>Ego Facis</i>	Universo del <i>Temporis Opus</i>	Universo del <i>Altera Vide</i>
-------------------------------	-----------------------------------	---------------------------------

Articulación emotiva	Articulación del espacio-tiempo:	Articulación preinterpretativa
La pintura se realiza con el apoyo del Componente Nelhuayotl del programa Altepétl de CORENADR de la Secretaría del Medio Ambiente de la Ciudad de México.	El mural es realizado en San Juan Ixtayopan en diciembre de 2019.	La circulación de personas en el lugar donde es colocada la imagen permite que la observación del mismo sea amplia. Los observadores-intérpretes se detienen de manera constante frente a la obra.
Nivel intencional	Nivel comunicativo:	Nivel de la comprensión
Existe una intención comunicativa clara, pues los parámetros para la realización del muro están determinados por CORENADR y este debe contener elementos de la Zona Patrimonio de Tláhuac, Xochimilco y Milpa Alta.	La imagen comunica la idea de una mujer, un hombre y el ejido de la zona.	Se comprende la idea del ejido como elemento central. Se comprende la idea de la mujer que vende el producto del ejido y la idea del hombre que trabaja la tierra.
Nivel de la simbolización:	Nivel estructural:	Nivel de la significación:
Se desarrolla un boceto que tome en cuenta las ideas del ejido como parte de la Zona Patrimonio. Existe una ponderación de la técnica.	En la imagen se observan tres elementos centrales: el hombre que trabaja la tierra, la mujer que vende el producto del ejido y la naturaleza que los rodea.	Se entiende la idea de mujer, la idea de hombre y la idea del ejido. Se entiende la idea de la naturaleza y del maíz como parte importante de la producción agrícola de la comunidad.

Nivel de la experienciación:	Nivel de la técnica:	Nivel de la vinculación
Se comprenden los aspectos técnicos del uso de aerosol sobre muro. Comprende la realización de un muro de 18 x 5.40 m (aprox.)	Aerosol 360 Spray paint y pintura vinilacrílica Comex sobre muro.	No hay vinculación con la práctica. Hay vinculación con el ejido pues es una zona que se mantiene agrícola.
Nivel socio-histórico:		
La obra es realizada por dos sujetos de la misma comunidad donde se colocará. Los sujetos con conocidos por su trabajo dentro de la comunidad. Existe un proceso burocrático que debe ser sorteado por el <i>Ego Facis</i> para poder realizar la obra. Se pasan distintos filtros en ese proceso.		
Nivel cultural:		
Se comparten ideas y significados sobre el ejido y la Zona Patrimonio.		
Nivel de referencia:		
Los códigos entre el <i>Ego Facis</i> y el <i>Altera Vide</i> son compartidos entre el objeto y la comunidad general. Es notoria la admiración que existe por el objeto mismo.		

Tabla 4. Análisis parahermenéutico de la obra conjunta de Newro y Didier. Desarrollo propio. 2019.

En este último ejemplo es necesario hacer notar dos particularidades: a) es una obra que se gestionó con una instancia gubernamental y b) fue realizada como parte de las observaciones conjuntas entre la práctica de Didier y la propia práctica—de ahí que el proceso pueda notarse un tanto más nutrido a la par que se hace más notoria el proceso de construcción simbólica que llevó el objeto mismo. Así, esta última obra fue atravesada por las necesidades y los requerimientos de la propia institución pública. A diferencia de lo ocurrido en la obra anterior, donde el gasto y la obtención de recursos para su realización corrió a cargo de un comité encargado de la actividad que permitió cierta libertad creativa al *Ego Facis*, ésta se realizó con apoyo del Componente Nehualyotl del programa Altepetl de la dependencia

CORENA-DR que es parte de la Secretaría del Medio Ambiente de la Ciudad de México y por ende, la construcción significativa debió evidenciar los aspectos propios de las zonas de cultivo de la región—lo que modifica el *Temporis Opus* en su condición de objeto autónomo. Para la realización del muro se obtuvo un recurso económico con el que fue posible cubrir la compra del material necesario para la realización de la obra. En este sentido, el otorgamiento del recurso por parte de una institución gubernamental produce que el *Ego Facis* no se vea limitado por la necesidad de obtención de materiales, lo que propicia que tanto la realización como el proceso mismo sean mucho más sencillo, pues no se limita a cubrir las necesidades de carácter económico que aparecen cuando su realización corre a cargo del propio hacedor. Sin embargo, la construcción del objeto se ve atravesada por los significados que la misma institución gubernamental requiere y esto se hace evidente en un objeto que tiene por intención evidenciar los aspectos de las mismas zonas de cultivo. “Ahora si tenemos hasta para echar pa’ arriba” menciona Didier al ver la cantidad de material que resultó del remanente de la obtención de ese recurso. La experiencia de la realización del objeto se transforma debido a la manera en que se obtienen los recursos, y de la misma manera, la experiencia de la observación del objeto se ve atravesada gracias que no existe una limitante en cuanto a la cantidad de colores o al propio desarrollo de la misma obra.

Vale la pena mencionar que cuando no existe esta premura por la obtención de recursos, el *Ego Facis* puede enfocarse en resolver aspectos de orden constructivo de la obra de mejor manera. Es decir que centra la atención en aspectos de organización y composición del espacio y la elección de los colores que empleará. Ocurre que cuando la premura económica es resuelta, las necesidades se trasladan a estos últimos aspectos. Sin embargo, el hacer una obra de carácter institucional exige que ésta contenga una temática que es previamente seleccionada por el patrocinador—similar a lo que ocurre con el programa HidroARTE, constantemente mencionado en este trabajo. Esto produce que la obra gire alrededor no de las necesidades del *Ego Facis*, sino a las de la Institución misma. Esto quiere decir que el *Temporis Opus* se vincula no con la comunidad sino con los aspectos que la obra debe llenar respecto a los requerimientos

institucionales, que en este caso en particular eran retratar las nociones del campo como parte integral de la relación comunitaria. Esto produce que las articulaciones culturales, socio históricas y referenciales se conviertan en el aspecto más interesante de observar de este caso, pues no se logra evidenciar la institución y su discurso como parte del proceso, sino que ésta solo aparecerá en el momento en el que el propio *Ego Facis* se enfrenta a ella para la obtención de recursos. Si bien la aceptación del objeto en la comunidad fue alta, la integración de los logotipos institucionales produjo cierto nivel de desagrado entre los miembros de la Comisaría Ejidal del pueblo de San Juan Ixtayopan, pues para ellos, solo el *Ego Facis* era quien había realizado la obra y en el proceso no se logró hacer evidente la relación monetaria establecida entre la institución y el *Ego Facis*.

Estos tres análisis permitieron observar condicionantes de la producción del graffiti contemporáneo en la zona sur oriente de la Ciudad de México. Al mismo tiempo, dotaron de la posibilidad de comprender que las relaciones entre el *Ego Facis*, el *Temporis Opus* y el *Altera Vide*, funcionan de manera articulada entre cada uno de los aspectos. Las articulaciones propuestas permiten clarificar que las relaciones son móviles, pero que se encuentran anidadas en un proceso que se desarrolla de manera interdependiente entre universos distintos. De esta manera, comprender un aspecto técnico no está desarticulado del proceso de vinculación que el *Altera Vide* puede tener respecto de la obra. De la misma manera, la articulación experiencial, no se separa por mucho de la articulación estructural. Por el contrario, todas estas articulaciones—y los que se lleguen a incluir en los años venideros—permiten hacer clara que la relación entre el *Ego Facis*, el *Temporis Opus* y el *Altera Vide* es de orden significativo. Justo como la imagen misma que no solo es significativa desde un nivel estructural semiótico, sino que se organiza desde distintas dimensiones, las construcciones simbólicas que ésta contiene se vierten desde distintas aristas. Ya sea de lo experiencial a lo intencional, de lo estructural a lo significativo o de lo emotivo a lo vincutivo, la relación existente a nivel parahermenéutico, solo es evidente si es posible observar la contingencia de todos los aspectos que rodean a la propia construcción simbólica.

Es necesario hacer énfasis en que estas relaciones son parte de un proceso interpretativo en el momento de la materialización de una obra y que, a diferencia de lo que ocurre con un objeto acabado, la realización *in situ* y la aparición de las imágenes de graffiti en los espacios públicos provee de construcciones simbólicas en los tres universos que el modelo emplea. Es decir que los órdenes significativos e interpretativos operan en ese momento de forma organizada y vinculada entre los tres universos. Cada uno de ellos posee sus particularidades y –como se menciona en el capítulo anterior— éstas son directrices que se mantienen en una dinámica constante; no son estáticas, son móviles debido a que las articulaciones existentes sobre todo en el *Altera Vide* se mantienen en constante cambio dependiendo de sus propias condicionantes.

Finalmente, para comprender el proceso de realización de un graffiti, si es que se pretende realizar una interpretación de éste, es necesario comprender que el sujeto que la realiza es un ente también en constante cambio. Los ejemplos señalados en el apartado 6.1 de este trabajo permiten comprender que las condiciones de realización de los objetos no depende únicamente de las condiciones que el sujeto se pueda proveer, sino que estarán enmarcadas en una serie de conflictos que—si se piensa en las relaciones de orden sintomático, desarrolladas en el capítulo 3 de este trabajo—se hacen evidentes previo a la realización de una obra y determinan la propia realización del objeto. El análisis de las situaciones que cada uno de los sujetos en este capítulo, pretende colocar de manera nítida que aquello que se puede analizar de la imagen no es la imagen misma, sino las condiciones en las que ésta se produce, de ahí que sea tan importante comprender al sujeto que realiza esta actividad sintomática, más allá de tratar de comprender los signos que la imagen pueda contener, pues es claro que si se realizase de esta manera, el modelo sería idéntico a otros que le han precedido, pues estos se enfocan en observar las estructuras propias de los objetos y dejan de lado las condiciones en los que estos emergen. Por esta razón es que resulta tan importante tener claro que la imagen es un ente estático que posee autonomía comunicativa. Sin embargo las construcciones simbólicas que le son colocadas en esta procesualidad sin límite, de uno u otro lado de la interpretación,

vincularan a los sujetos, los objetos y los espacios en un bucle infinito de interpretación.

CONCLUSIONES

El graffiti mantiene una relación estrecha con los lugares en donde se coloca. Esto no quiere decir de ningún modo que el graffitero comprende lo que en él ocurre. Sin embargo, los procesos simbólicos y significativos que suceden en los lugares permean tanto la producción como la interpretación que se le pueda dar a un objeto que irrumpe en el espacio público, en una dialéctica constante entre lo colectivo y lo individual. Como se explicó a lo largo de este trabajo, los universos tanto del *Ego Facis*, como del *Altera Vide* son distintas. Es debido precisamente a las condiciones en las que ocurre cada parte del proceso, que existe una dificultad en la misma interpretación de las imágenes. En la búsqueda por explicar estos elementos resulta necesario comprender el proceso histórico que moldeó esta práctica. Comprender el desarrollo de las sociedades modernas fundamentadas sobre el capitalismo, la posmodernidad y las industrias culturales permite explicar al graffiti como un elemento propio de la contemporaneidad. De la misma manera es posible entender que el sujeto y que este entorno particular ha signado de manera distinta esta práctica cultural urbana, pues se le contrasta con sus símiles y otredades. En esa búsqueda por lo otro, y por comprender sus significados, es que el sujeto busca llenar los espacios que no comprende, especialmente cuando aparecen imágenes que se concretan en objetos reales; entre ellos la práctica del graffiti.

Por otro lado, la constitución de los lugares y de los sujetos que los habitan, dan forma a las relaciones que operan y se hacen manifiestas en los objetos cotidianos que en ellos aparecen. Sin embargo, como se ha evidenciado en este trabajo, el proceso no es aséptico. Por el contrario, es rugoso, contingente y áspero; lleno de contradicciones y transducciones e incapaz de ser todavía resuelto, aun cuando nos acerquemos y lo experienciamos una y otra vez. Si bien, el explicar los procesos desde dentro y poder contrastarlos con otros que se encuentran en la misma situación, permite hacer énfasis en el proceso de producción de las

imágenes, también es cierto que las condiciones en las que este fenómeno opera son bastas, tanto como la cantidad de sujetos transitan en ellas. En este sentido, el proceso de asimilación de los significados, también entendido como individuación, ayuda a comprender que la designación de las cosas son: a) filtradas siempre por el lenguaje oral o escrito y b) determinadas por los sujetos que realizan las prácticas. De ahí que la construcción de los significados aparezca de forma muy distinta en cada uno de los actores de este fenómeno.

Es por eso que las condiciones de producción de cada uno de estos objetos son tan variables debido precisamente a que las propiedades que el *Ego Facis* dota a cada uno de ellos de aspectos diferentes. Estos están permeados de condiciones físicas, culturales e incluso medioambientales; esto invariablemente coloca la posibilidad de describir cada uno de ellos como único. Sin embargo, los tres ejercicios que se realizaron a partir del modelo parahermenéutico desarrollado a lo largo de este escrito, permitió hacer evidente que las condiciones deben ser sometidas y comprendidas a partir de la experiencia del hacer y la experiencia del interpretar. Por otro lado, a lo que ha sido denominado *Temporis Opus*, será una vinculación en abstracto entre el objeto que se materializa en una realidad específica y su propia condición ontológica. Es precisamente en esa relación entre el mundo y la imagen que ésta necesita de una materialidad que estructure a través de sí misma lo que ocurre fuera de ella. Es decir que la condición de autonomía de la imagen se mantenga observada desde el inicio como puente entre los otros dos universos. Esa sería la condición de autonomía que colocaría a la imagen misma como un actor independiente y a la vez interdependiente del proceso mismo de interpretación—objeto que además se convierte en la articulación necesaria entre el *Ego Facis* y el *Altera Vide*; considerando siempre que la dificultad que puede ocurrir en este proceso estará filtrada a través del proceso de experienciación del contexto que sufre el *Ego Facis*. Sin embargo, la obra ya no es posesión de nadie, es un elemento autónomo que dice por sí misma, que produce efectos por sí misma y que no puede ser contenida dentro de una estructura sólida. “Es” solo porque existe en el mundo y esa es la condición de construcción simbólica que es dotada de significados distintos.

Vale la pena recordar que las relaciones que se establecen entre los sujetos y los objetos producen otra “cosa” diferente a lo que el objeto pretendía cuando se encontraba en la cabeza de su creador y de ahí la necesidad por explicar la construcción de los significados a nivel simbólico. Enfatizamos que el proceso no es el mismo en el *Ego Facis* que en el *Altera Vide*. Esto ocurre debido a que en él se juegan las intersubjetividades propias de cualquier fenómeno; juegos de relaciones de orden significativo que se dan a través de las prácticas y de los objetos que son arrojados a la realidad en la que convivirán e interpelarán a los otros sujetos; de ahí la importancia de presentarlos de la manera más nítida posible. En el caso del graffiti contemporáneo, al comprender su historia, junto con las relaciones que ha tenido con el mercado y la manera en la que este se ha modificado desde su nacimiento en el último tercio del siglo XX, ha permitido evidenciar que sus imágenes son creadas por sujetos particulares en condiciones particulares, muchas veces con una carga significativa centrada en la práctica y no en el objeto propiamente dicho. Si bien es cierto que esas condiciones están determinadas fuera del sujeto, también es cierto que la manera en las que este último produzca elementos de individuación, determinarán los elementos constitutivos que serán utilizados para la creación de las imágenes. Este proceso ocurre entre lo individual y lo colectivo y no puede ser dissociado. Sin embargo debe ser deconstruido si se pretende observar a fondo cada una de las articulaciones que en él operan.

Para este fin, fue necesario comprender cómo se producen los significados y, de igual manera, comprender que estos no operan al mismo nivel ni de la misma forma en cada uno de los actores que están inmersos en este proceso. La construcción de los significados funciona de manera muy diferente en el *Ego Facis*, quien pretende solo arrojar el objeto al mundo, que en el *Altera Vide*, quien invariablemente buscará rellenar los espacios vacíos que el otro le arroja. Es el envío sin destinatario ni emisor, en términos de Derrida. Es solo un objeto que aparece en la realidad y que por su condición pública interpelará a todos aquellos que lo circulen. Sin embargo, esta servirá como nexo entre un sujeto irritado que requiere liberar ese objeto y un sujeto contextualizado por entornos particulares que invariablemente colocará sus propios significados en esa obra. Es posible señalar

que, como se realizó en el estudio previo (Guerrero, 2015), no es lo mismo el proceso de significación que se emplea en las marcas comerciales, que el que se sigue en los procesos comunitarios y ambos diferirán del proceso de simbolización que ocurre en el graffitero, quien a través de sus propios parámetros buscará dar salida a un objeto que adquiere un carácter significativo fuera de él.

Mediatización y masificación del graffiti

El graffiti se ha integrado en la cultura de masas desde los años ochenta en Estados Unidos (Klein, 2002). Su integración dentro de los espacios culturales como galerías y museos (Silver, 1983) lo llevó a convertirse en uno de los elementos culturales más importantes de la última cuarta parte del siglo pasado y de los albores de éste. Para explicar parte de este proceso de integración en espacios socialmente aceptados que sufrió el graffiti, Lisa Block de Behar (1992: 33) comenta que la novedad excita naturalmente y atrae la atención. Por esta razón es necesario recalcar que el graffiti era una novedad en aquel momento; pero como toda manifestación: pasará de moda. Más adelante se retomará esta idea.

En México el proceso ha sido diferente. La integración del graffiti en los ámbitos de la cultura dominante es un poco más reciente y se ha llevado a cabo desde finales de la década de los noventa. Sin embargo, en recientes fechas el graffiti nacional ha adquirido un estatus mayor al que tenía en sus inicios el graffiti norteamericano. La integración de esta manifestación en programas gubernamentales de la Ciudad de México como HidroArte del Sistema de Aguas de la Ciudad de México (SACMEX), o el de Sendero Seguro del Gobierno de la Ciudad de México ha dotado no solo de color las calles, sino de una identidad diferente a una práctica que otrora se había mantenido contraculturalmente y que ahora ha sido domesticada en aras de convertirla en un medio de sustento para sus practicantes.

En este sentido, es iniciando la segunda década del siglo XXI que el graffiti mexicano se ha incrustado tanto como elemento estético-decorativo, como de carácter mercantil (Guerrero 2015). Los programas antes mencionados adhieren a los graffiteros y les dotan no solo de muros y pintura, sino de un estilo de vida en el que ellos mismos pueden mantener su producción a través de salarios o pagos que

se realizan por sus obras. La inserción del graffiti mexicano, como ha sido descrito en el apartado 3.4 de este trabajo, ha llevado incluso a la necesidad de modificar los parámetros de nominación de esta práctica. Es decir que ya no se hace graffiti, se hace gráfica, mural, ilustración de gran formato, pero ya no graffiti. El graffiti pasa de nueva cuenta a ser estigmatizado, por los propios graffiteros como una práctica vandálica que realizan personas que no se encuentran en el nivel de “artistas” que buscan las instituciones. Vale la pena mencionar que este cambio de paradigma de la práctica es lo que, políticamente hablando, ha llevado a reivindicar el título de este trabajo y a utilizar la palabra graffiti para designar la práctica, evadiendo con esto la tendencia a la entropía y la búsqueda de los intereses políticos y económicos que pretenden borrar la idea de la cicatriz que sigue dejando esta manifestación en las urbes.

Por otro lado, un elemento que resulta necesario hacer visible es el debilitamiento de esta manifestación en los últimos años. Por paradójico que parezca, el graffiti se ha ido extinguiendo. Al realizar gran parte del trabajo de campo en la Ciudad de México, ha sido posible corroborar esto. Los espacios públicos se encuentran en disputa entre aquellos que “tienen nivel” y aquellos que no lo tienen. En la búsqueda por la “limpieza” de los espacios, el graffiti se ha tornado en una práctica que también segrega y que no integra como lo hizo en los primeros años de su existencia en nuestro país. Los núcleos de acceso a espacios de visibilidad se encuentran cerrados a grupos particulares de graffiteros. Las marcas comerciales, de igual manera, tienen a sus artistas de cabecera y no darán cabida a la integración de nuevos sujetos. Las pocas marcas que abren espacios buscan, fieles a las necesidades de acumulación capitalista, mano de obra barata que realice murales al menor costo. Vale la pena mencionar que esto fue posible corroborarlo en 2017 [a inicios de los estudios doctorales] cuando una reconocida marca de tenis contrata a un graffitero solo porque tenía el menor costo del mercado. Esta relación entre capital y objeto permea en gran medida la relación misma entre el *Ego Facis* y el objeto mismo. Para el primero, debido a su condición en la que le es necesario resolver sus carencias económicas, colocará el objeto siempre al servicio de la obtención de recursos. Es el discurso de las instituciones y el capital operando sobre

los objetos y las prácticas culturales contemporáneas y de esta manera el graffiti debe ser nominado de otra manera, de una que ya no cause escozor al ser nombrada.

En este aspecto, fue posible corroborar que existen infinidad de sujetos que se dedicaron al graffiti. “Yo también pintaba, pero me casé”, “Yo también pintaba, pero luego me dedique a chambear”, “Yo también pintaba, pero decidí estudiar diseño gráfico” o “Yo también pintaba, pero ya es muy caro” son algunos de los comentarios que es posible escuchar en la calle y que provienen de esta necesidad de hacerse visibles en el medio. Esta condición relacional con el objeto permite que sujetos se acerquen a la manifestación y sus objetos producen otro tipo de observación e interpretación debido al acercamiento previo. Sin embargo, el nuevo cuestionamiento que se abre radica en comprender por qué se abandonó la práctica cuando ésta dotaba de significado a la vida. Posiblemente, la respuesta la encontramos en los párrafos anteriores y en la manera en cómo esta manifestación fue transformándose en su condición significativa, en su estructuración técnica y en su condición vinculatoria con los otros.

De la misma manera, existe ahora un marcado desinterés por esta práctica entre los menores de veinte años. Esto lo hemos corroborado en la práctica docente alrededor de once años y en cómo los sujetos se han desvinculado de este tipo de manifestaciones en las zonas marginadas como varias colonias de las Alcaldía Tláhuac y Milpa Alta. Si bien era sencillo encontrar a jóvenes que gustaban de la práctica del graffiti entre 2009 y 2012, las generaciones posteriores han evidenciado un profundo desinterés por este fenómeno. Sin tener claro cuál pueda ser la razón de esto, es posible hacer evidente que los jóvenes ya no sienten esa atracción que provocaba el graffiti en la última década del siglo pasado y la primera de este. Ahora pareciera que existe una necesidad de tomar espacios de visibilidad y hacer murales, obras que comuniquen no solo el *tag* del sujeto, sino obras figurativas que los transeúntes puedan “disfrutar”. Sin embargo, aun cuando la intención comunicativa se haya trasladado hacia este punto, es posible todavía encontrar vestigios de una práctica ilegal en la cabeza de aquellos que producen estas obras. Aquel controversial comentario que hace Duek en el “Chingue a su madre

Pamplona” evidencia que el sujeto, por más que limpie su técnica y su obra logre ser aceptada por comunidades distintas y las propias de los practicantes de graffiti, no deja de lado esa necesidad de no pertenecer a ningún lado, de ser contingente, de ser salvaje. Este comentario evidencia como los graffiteros mantienen un estado irritado en contra de un mundo que no comprenden; es un vacío que no se llena con nada que, de manera inconsciente, requiere de vivir en una especie de compulsión creativa, en una necesidad por dejar una huella en un mundo que no los comprende y que tampoco pretende ser comprendido. Es en este sentido que la propia angustia del creativo adquiere un parámetro que permite la crítica de los que “hacemos” como parte fundamental del proceso experiencial. Solo es mediante esta actitud inconsciente que el sujeto logra vaciarse sobre los muros de las urbes, “vomitando” todo aquello que no encuentra fondo dentro del sujeto. El inconsciente se desborda y convierte todo el cúmulo de experiencias vividas en un objeto que, al igual que el sujeto, es arrojado al mundo para no ser nada y que solo puede ser explicado a través del proceso mismo. De ahí la necesidad de volver nítido ese proceso dentro de este trabajo. Sin embargo, no es posible dejar de observar que esta condición del graffitero le acompañará toda su vida y su sentir irritado contra la vida se hará evidente en cada momento que ataque contra los muros de manera violenta; a pesar de que las imágenes que produzca generen sensaciones agradables en el *Altera Vide*. Es como si existiera un remanente contestatario en el sujeto que ahora tiene la posibilidad de cobrar e incluso ser observado e interpretado de distinta manera a como solía ser cuando los policías detenían a un adolescente de dieciséis años.

Por otro lado, valdría la pena mencionar que esta misma actitud irritada es la que permite generar una crítica a la manera en cómo se ha institucionalizado la práctica del graffiti. En un intento por contener lo que ocurre con esta compulsión, el estado y el capital, buscarán que los graffiteros pinten “cosas bonitas”, murales, gráfica, o cualquier otro elemento que domestique a aquel último caballo salvaje del arte contemporáneo. Al parecer lo han logrado y de ahí la necesidad de mantener la postura de seguir llamando graffiti a algo que por motivos políticos ha dejado de ser llamado así.

Es así que resulta un cambio en la forma de interpretar los objetos. No es posible postergar la necesidad de generar nuevos mecanismos que hagan evidente este proceso. Aun cuando la interpretación no deja de existir, pues el sujeto siempre tendrá la necesidad de llenar ese espacio vacío, también es cierto que existe este otro proceso vinculado al hacer. El fenómeno de hacer se vive, se piensa, se experimenta de forma particular y no es posible comprenderlo si no se está en contacto permanente con el hacer mismo y con los ojos bien abiertos para observar lo que esto produce.

Experienciación, hermenéutica y parahermenéutica

A lo largo de los últimos capítulos de este trabajo, fue posible hacer evidente la necesidad de separar el análisis de la imagen de los análisis lingüísticos. Las imágenes y su polisemia, dan la oportunidad de hacer evidente que el proceso de construcción e interpretación de las mismas puede ser organizado en los tres momentos, desde tres universos particulares y de una serie de articulaciones que de ellos se desprenden, mismos que han sido descritos a partir del capítulo 4 de este trabajo.

Uno de los rasgos más importante de esta dinámica es que la experienciación de los fenómenos juega un papel preponderante en el desarrollo mismo tanto de los objetos, como de su interpretación. Vivir un fenómeno—e incluso vivir del fenómeno—coloca otro tipo de particularidades a la interpretación. De ahí que resulta evidente la necesidad de esclarecer que elementos particulares operan en aquellos que hacen las imágenes. En este sentido, aun cuando puedan ser cuestionables los hallazgos que se colocan en este trabajo, estos resultan sumamente necesarios si se pretende comprender los aspectos relacionales entre el sujeto, sus prácticas y sus entornos. Las condiciones en las que se ha observado este fenómeno desde dentro, y como parte integral del mismo, da la posibilidad de evidenciar que las relaciones entre los sujetos, prácticas y entornos están llenas de discrepancias y por consiguiente son demasiado bastas. Por más que se pretenda anular los rasgos bohemios que siempre han rodeado a los gremios artísticos, estos

se presentan de manera cruda en la realidad. Es por esto que realizar una etnografía y exponer los resultados—visibles a lo largo del apartado 5.2—es sumamente necesario, pues coloca la posibilidad de realizar estudios no interpretando elementos históricos que no fueron vividos, sino experimentando aspectos que determinan a los fenómenos mismos. Aun cuando otras herramientas, como la hermenéutica profunda de Thompson (2006), puedan ayudar a describir los aspectos históricos y sociales de una época determinada, y por eso tienen un valor para muchos investigadores, otros planteamientos, como el que en estas páginas fue desarrollado, ayudan a comprender la realidad en el momento en el que ésta ocurre a partir de la experiencia misma pues se piensa desde la experiencia y no desde la observación de la realidad. Sin demeritar las otras herramientas hermenéuticas, la parahermenéutica expone aspectos que solo son evidenciados a través de la vivencia misma, de la experieciación de las cosas conforme la realidad lo va determinando.

Es necesario recalcar que las prácticas están permeadas de elementos no solo significativos y simbólicos. Los objetos, como se ha planteado en este trabajo, adquieren un grado de autonomía cuando comienzan a existir en la realidad. Estos dejan de ser parte del *Ego Facis* y se materializan en algo nuevo, que incluso exceden al mismo sujeto. La disociación que existe entre sujeto y objeto lleva que otros sujetos, con otras constituciones significativas, coloquen valores no intrínsecos a las obras mismas. De esta manera, las imágenes se convierten en instancias asignificantes, o carentes de significación, no por el hecho de que éstas carezcan de significado mismo *per se*, o que no puedan ser leídas como parte del proceso, sino porque su condición polisémica vinculada entre las articulaciones que operan en el proceso de interpretación a la vez les extrae el significado propiamente dicho y las convierte en otra cosa—diferencia fundamental que existe entre las palabras y las imágenes.¹⁴² Sin embargo, las imágenes, y sobre todo las que se producen en la calle, no dejan de ser el vínculo entre el *Ego Facis* y el *Altera Vide*.

¹⁴² En palabras de Derrida (2005 [1978]: 33) “se hace del arte en general un objeto en el cual se pretende distinguir un sentido interior, lo invariante, y una multiplicidad de variaciones externas a través de las cuales, como si fueran velos, se intenta ver, o restaurar, el sentido verdadero, pleno, originario: uno, desnudo.”

Estas se convierten en un actor fundamental de todo el proceso descrito en este trabajo, pues es mediante ellas que se produce el proceso de significación del espacio, aun cuando puedan carecer de significado propio o que éste no exista de forma natural.

Es por esta razón que la hermenéutica cobra importancia, pues es el intento por llenar esos vacíos. Sin embargo, de la misma manera en la que se planteó desde Schleiermacher, la interpretación es una herramienta que solo sirve a aquel que la realiza. En otras palabras, el *Altera Vide* colocará sus propios conceptos a las obras en medida que se encuentre vinculado con tales significados; de ahí la importancia de que en el modelo exista una articulación vinculatoria con el graffiti, pues en esa condición de acercamiento a la obra lo que determine la comprensión que se tenga tanto del objeto como de las condiciones en las que este es creado.

Finalmente, plantear un modelo parahermenéutico ha sido de vital importancia porque a través de él se experimentan las condiciones de producción y la vinculación de los objetos con los espacios donde se colocan. Es en este sentido que es posible hablar de aspectos de orden simbólico que operan en aquellos que generan las imágenes. A lo largo de este trabajo fue posible explicar algunas de las características que posee el graffiti como elemento cultural contemporáneo y, de la misma manera, fue posible realizar una aproximación de cómo es que estos elementos emergen de sujetos que viven condiciones particulares. La parahermenéutica brinda un espacio de observación profunda de estos elementos. Si bien el modelo se tiene que asentar de una forma organizada para fines de la investigación misma, es necesario subrayar que las relaciones de orden significativos de las imágenes de graffiti son mucho más complejas. Aun con esta complejidad es posible explicar algunos aspectos marcados en los cuadros realizados en el capítulo 6 de este trabajo. Condiciones que van desde la vinculación de los objetos con las comunidades, hasta la relación comercial o institucional que los mismos poseen. Este modelo finalmente es un intento por dar voz a aquellos que realizan la actividad como parte fundamental del proceso mismo que ocurre en la interpretación de las imágenes. Una parahermenéutica es entonces la capacidad de hacer visibles aspectos simbólicos que no se tienen en cuenta cuando se

observa una obra estática. Es decir que con esta propuesta se hace evidente que el proceso de creación de las imágenes es dual: la construye el *Ego Facis* y la termina el *Altera Vide*. En este proceso, como hemos mencionado en reiteradas ocasiones, se debe hacer énfasis en la autonomía que cobrará la imagen, parte del proceso que ha sido determinada como *Temporis Opus*, pues la imagen, una vez que abandona la cabeza del *Ego Facis*, ya es algo distinta a la que él mismo creó. La imagen de graffiti se impone por encima de los otros dos actores y se convierte en el elemento central del proceso mismo. Pues no existe interpretación sin la obra, como tampoco existe creación sin la misma.

Vale la pena mencionar que las imágenes, desde esta perspectiva, son entidades completas, pues existen en la realidad misma. Son creaciones que saltan de un proceso mental a un objeto que se materializa. Sin embargo, esto no quiere decir que carezcan elementos inconscientes en ellas, pues el *Ego Facis* está, como cualquier otro sujeto, determinado por las condiciones que le ha tocado vivir, por la manera en la que vive su experiencia del mundo. De la misma manera, a pesar de su condición material, a éstas le serán atribuidos significados que el *Altera Vide* construya. Debe considerarse, sin embargo, que para comprender que elementos arroja este proceso, el investigador tendría que estar en contacto completo y tener una batería casi ilimitada respecto a la comprensión de cómo se forma la subjetividad; algo que sería prácticamente imposible de lograr en cuatro años de estudios doctorales. De ahí que solo podamos tener acceso a ciertos elementos y no a la comprensión completa de aquel que genera la obra. Por esta misma razón el modelo toma en cuenta aspectos constructivos, experienciales, significativos y vinculativos entre los tres momentos que vive el proceso de interpretación de la obra. Es en este sentido que el modelo planteado en este trabajo cobra relevancia, pues la realidad en la que operan los sujetos es lo único que podemos describir. Será de investigaciones posteriores—y probablemente en el enriquecimiento de este modelo al pasar de los años—que se pueda desenmarañar los elementos significativos de los objetos arrojados en la realidad. Por el momento este modelo es una aproximación que solo explica el proceso mismo y que hace evidente que la relación entre los sujetos y la materialidad de la obra es una dinámica interminable.

ÍNDICE DE IMÁGENES, ESQUEMAS Y TABLAS.

Objeto	Pág.
ESQUEMAS	
Fig. 1. Contexto General de las Imágenes de Graffiti.	14
Fig.2. ¿Dónde debe colocarse el graffiti?	31
Fig. 3. Cobro de trabajos de graffiti	32
Fig. 4. Relación entre las construcciones simbólicas del crear y el observar.	53
Fig. 5. Comunicación inacabada e interpretación en las imágenes de graffiti.	84
Fig. 6. Realidad de la Imagen.	93
Fig.7. Realidades del sujeto que crea y del sujeto que observa las imágenes.	94
Fig. 8. Diagramas de Lacan para explicar la relación entre los tres registros de la realidad y su relación con el <i>sinthome</i> .	103
Fig. 9. La imagen material atraviesa incluso al <i>sinthome</i> , entendido como el acto mismo de pintar.	105
Fig. 10. La imagen se construye como un todo caótico a partir de la estructura inicial producto del proceso creativo que atraviesa los tres registros de la realidad.	105
Fig. 11. Finalmente, el <i>sinthome</i> terminaría por integrarse con el proceso creativo, pues ambos se convierten en la misma cosa en tanto que es aquello que dota al sujeto de la posibilidad de habitar el mundo.	106
Fig. 12. Relaciones entre el hacer, la imagen y el otro respecto de la interpretación.	123
Fig. 13. Relaciones entre sistemas culturales del graffiti y el capital.	140
Fig. 14. Momento en el que ocurre la interpretación triádica de las imágenes de graffiti.	143
Fig. 15. Relaciones que existen en la experiencia como acto continuo.	152
Fig. 16. Funciones del lenguaje desarrollado por Mier.	154
Fig. 17. Aspectos del proceso creativo.	159

Fig. 18. Vía de acceso entre el <i>Ego Facis</i> , el <i>Temporis Opus</i> y el <i>Altera Vide</i> .	164
Fig. 19. Relaciones entre el <i>Ego Facis</i> , el <i>Temporis Opus</i> y el <i>Altera Vide</i> .	169
Fig. 20. Vinculación entre los sujetos mediante el objeto.	213
Fig. 21. En reiteradas ocasiones la interlocución no se produce entre sujetos.	214
Fig. 22. Modelo de interpretación triádico para imágenes de graffiti.	216
Fig. 23. Explicación de los espacios de intersección y de ruptura del esquema anterior.	217
Fig.24. Interacciones no lineales en el modelo parahermenéutico.	223
Fig. 25. Relación entre la producción pictórica, la “escala social”, los estudios y la generación de recursos a partir de la actividad artística.	233

IMÁGENES

Img. 1. Rinocerontes de colores. Newro. Santa Cecilia, Tláhuac. 2017.	125
Img. 2 e Img. 3. Obras realizadas en Valle de Chalco y en San Luis Tlaxiátemalco respectivamente. Newro. 2017.	126
Img. 4. <i>Tag</i> de Newro. San Juan Ixtayopan, 2015.	138
Img. 5. Mural autogestivo realizado en el pueblo de San Pedro Tláhuac en 2019.	139

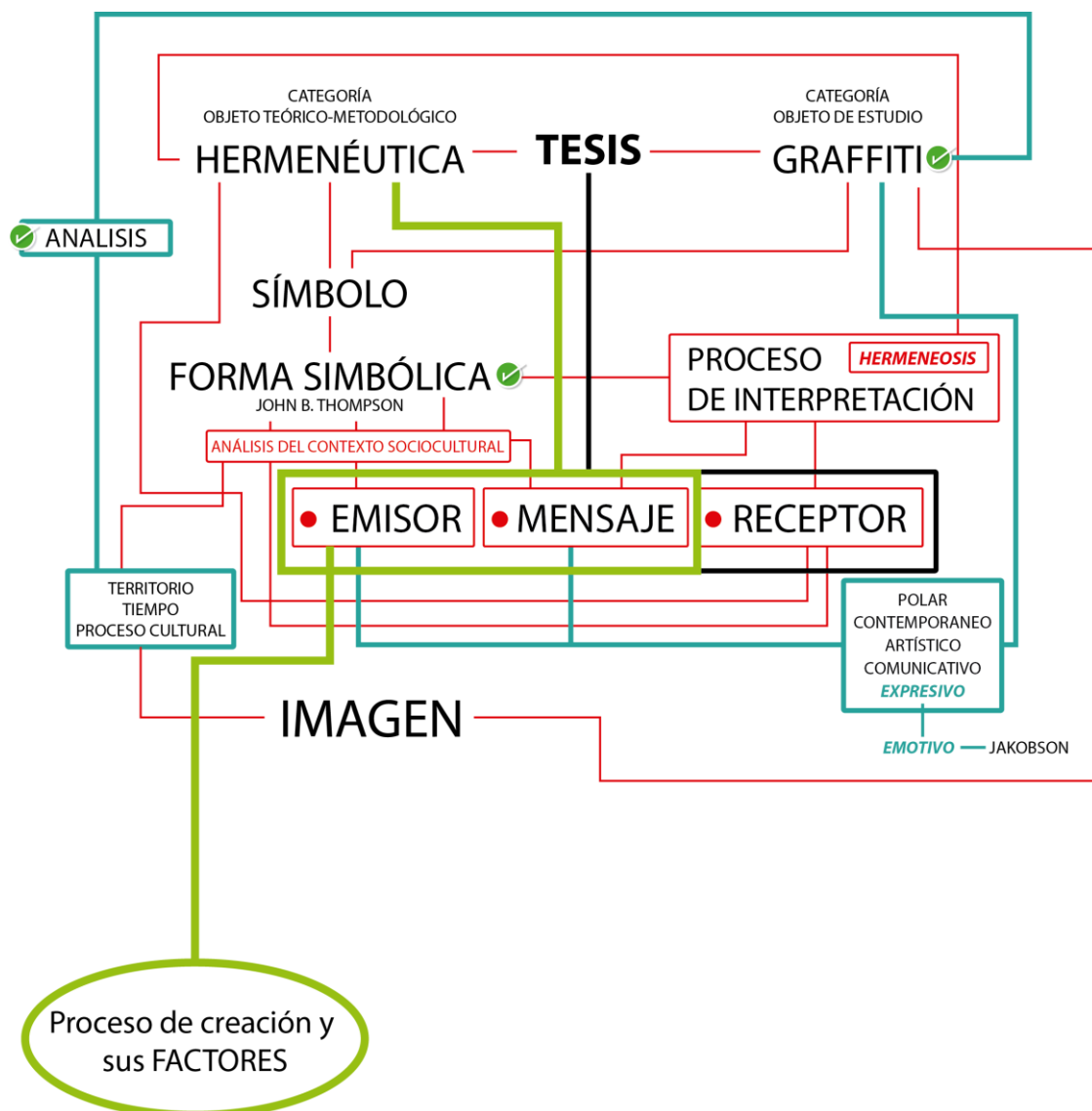
TABLAS

Tabla 1. Cuadro de articulaciones del modelo parahermenéutico.	219
Tabla 2. Análisis parahermenéutico de la obra de Duek	246
Tabla 3. Análisis parahermenéutico de la obra conjunta de Didier y Newro.	252
Tabla 4. Análisis parahermenéutico de la obra conjunta de Newro y Didier.	256

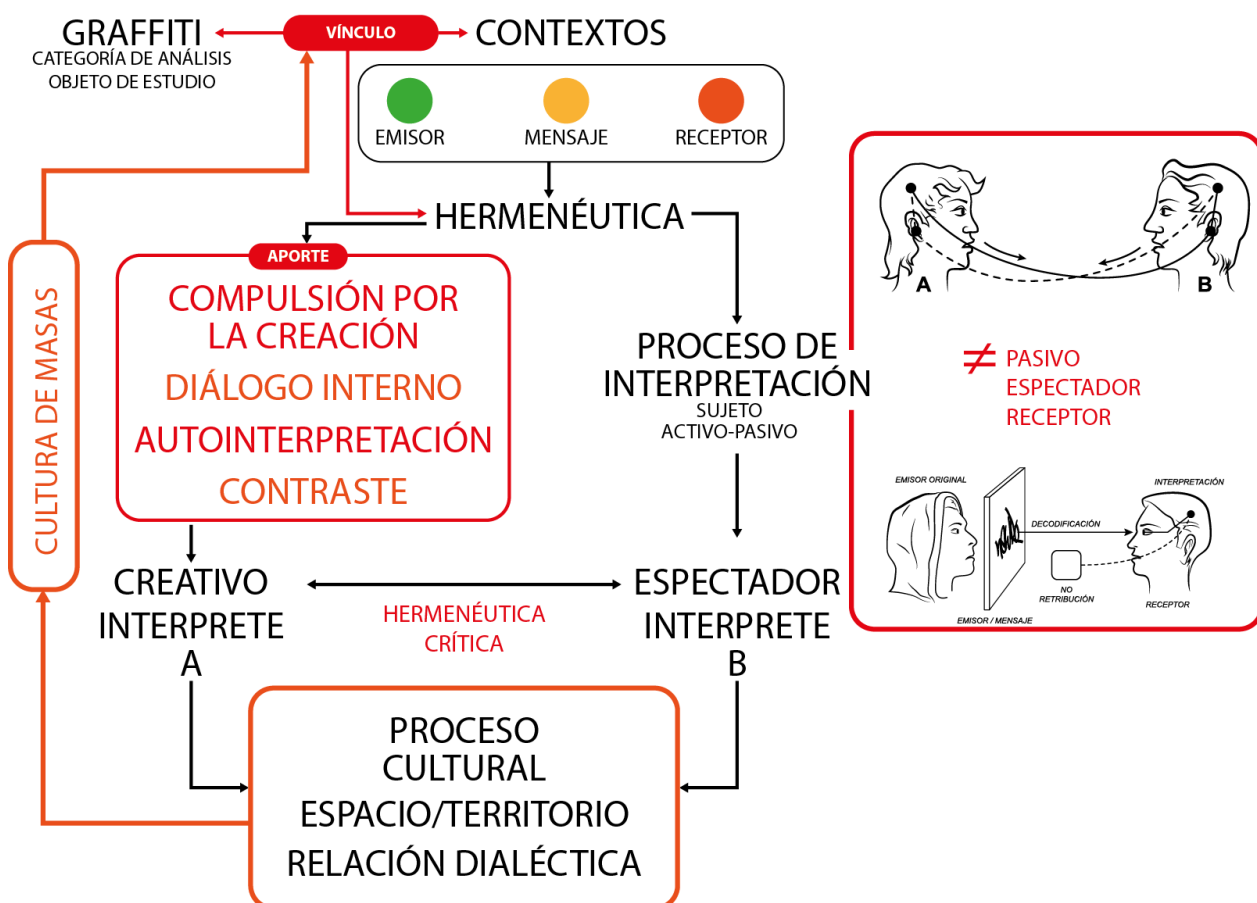
ANEXO

Anexo 1. Modelos de investigación y hueco epistémico abordado en esta tesis.

Los siguientes diagramas sirvieron para evidenciar el hueco epistémico descrito. Son dos diagramas que observan los intersticios que existen en las formas de interpretación previamente revisadas. Vale la pena mencionar que en ambos diagramas se emplean términos provenientes de la teoría del lenguaje, mismos que a lo largo de la investigación se adaptaron para comprender una serie de procesos más complejos que aparecen en el caso de las imágenes. Sin embargo, estos sirven como punto de partida para explicar el fenómeno que este trabajo aborda.



En el primer diagrama se hace evidente la necesidad de ubicar al proceso de creación, la experiencia del “hacer graffiti como parte medular del propio proceso de interpretación. De igual manera, hace hincapié en los conceptos revisados para comprender las relaciones que se describen a partir del capítulo 5.



Este segundo diagrama evidencia que las categorías provenientes de la teoría del lenguaje resultan insuficientes para explicar la complejidad del proceso de interpretación de las imágenes. El proceso de interpretación de las imágenes del graffiti deben ser contextualizadas desde tres variables interconectadas en el proceso. Aun cuando en este trabajo se desarrollan las categorías de *Ego Facis*, *Temporis Opus* y *Altera Vide* para explicar este proceso, se toma como punto de partida las relaciones comunicativas que existen entre emisor, mensaje y receptor. Este modelo tradicional de la comunicación, ayuda a hacer evidente que existe una contextualización de las condiciones en las que se producen, emergen y comprenden las imágenes de graffiti.

Anexo 2. Conversación tomada de Facebook de Kocoa Kocoa.

Este anexo es una conversación virtual en la que toman parte algunos graffiteros. Hace hincapié en la necesidad de separar términos del desarrollo de la práctica del graffiti. En él se presentan las ideas de muralismo y el graffiti comprendidas desde la práctica, así como la separación que, en términos de los actores, debe existir entre ellas. Es un debate que se mantiene vivo entre aquellos que realizan esta actividad.

EL TEXTO NO PRESENTA EDICIÓN, se presenta tal cual aparece en el sitio.

Kocoa Kocoa

20 de junio [2019] a las 12:57 •

Pregunta sería, es graffiti si haces "realismo" con brocha ???

Mario Alberto Hoyos:

Eso es muralismo no?

Mario Alberto Hoyos:

Tal vez te ayude



Becker Uhk:

Graffiti = aerosol, no hay más .

Zpace Cortes:

no te limites tu pinta al final la creacion es la satisfaccion personal !

Zavala Eliud:

Zpace Cortes creo que no es ponerse límites, es llamar las cosas por su nombre

Zpace Cortes:

pintar es pintar! el echo que uses un aerosol o brochas solo define una etiqueta ! a lo que me refiero es que que no se marque limites o criterios que limiten la CREACIÓN sea o no sea graffiti si quiere pintar que pinte ese es el punto! de mi comentario, satisfacción personal

Steve Mictlán:

Claro puedes pintar como sea no se limiten pero definitivamente "algo que no se hace con solo aerosol no debe ser llamado Graffiti"

Zpace Cortes:

Steve Mictlán y si tagueo con un marker tampoco es parte del graffiti?

Steve Mictlán:

Zpace Cortes Es obvio no sé por qué quieren poner a la gente en Jake. Contestaré tu pregunta, SI, los tags con markers si son Graffiti, las cosas hechas con pinceles y brochas no lo son.

Zpace Cortes:

Steve Mictlán ok

Marcker Odk:

Si no es con aerosol no es graffiti

Demos Teu:

No

Marcel Gomez:

Jajaja nel ☹️

Korina Renata Melina Garcia Barrón:

Se convierte grafitti cuando es ilegal , si fuera en un marco dentro de tu casa ya es arte uses lo que uses

Fleck Tattooer:

Korina Renata Melina Garcia Barrón ¿según quién?

Tonalli Jaguar:

No te hagas chaquetas mentales pensando que es y que no, mejor pintale rey, DE TODAS FORMAS TE VAN A CRITICAR

Sibil Cap:

Pues el realismo no es grafiti aunque lo hagas con las nachas. Lo que importa son los resultados, recuerda que el grafiti se originó con un simple marcador. No hay como saber varias técnicas!! Una humilde opinión. Saludos cordiales hermano.

Kocoa Kocoa:

Muchísimas gracias hermanos por su valiosa aportación salu2 a todox

Steve Mictlán:

Spray Can Control

Rojaz Estrada Cristhian:

Muralismo

Cesar Itzcoatl Guerrero:

Voy a tomar esta conversación para un artículo. Por cierto no tengo idea de si es o no es grafiti.

Kocoa Kocoa:

Cesar Itzcoatl Guerrero hay si sacas ese artículo me lo pasas mi hermano si me interesaria leerlo

Anexo 3. Tipologías del graffiti.

Este anexo presenta las principales formas de representación del graffiti que aparece en las calles en la Ciudad de México y en otros lugares del mundo. De igual manera, es un compendio visual que permite hacer evidentes las características de cada uno de los estilos más recurrentes del graffiti.

Es de tomar en consideración que el graffiti posee características que lo separan de otras manifestaciones de la calle. De acuerdo con Marco Tulio Pedroza (2012: 106), quien emplea el término *graffiti de escritores*, desde una perspectiva semiótica el graffiti debe ser contemplado de la siguiente manera:

- El *graffiti de escritores* siempre se nos presenta como una imagen sea esta meramente visual o verbo-visual, la cual es poseedora de una semiosis muy peculiar.
- Las imágenes presentes en el *graffiti de escritores* pueden ser icónicas, indiciales o simbólicas, pero todas son estáticas.
- Las imágenes presentes en el *graffiti de escritores* siempre tienen connotaciones perceptivas, cognoscitivas e ideológicas.
- El *graffiti de escritores* es una imagen que oscila entre la denotación y la connotación. Por lo tanto, la producción y reproducción de los sentidos constituye un campo analítico complejo.
- Muchos de los signos producidos por los *escritores de graffiti* designan al autor, en ese sentido podemos decir que esos signos son autorreferenciales.
- El *graffiti de escritores* se encuentra codificado en los siguientes niveles: el icónico, el iconográfico, el iconológico, el tropológico (entre otros, como el tópico, y el entimémico que no vamos a considerar)
- Las *imágenes* utilizadas en el *graffiti de escritores* mantienen una relación de intersemiosis con diversas ramas del arte, la gráfica y la plástica, sean estas pertenecientes a la cultura propia o a otras culturas distantes en el tiempo y el espacio.
- Las imágenes producidas por los *escritores de graffiti* pueden ser icónicas, plásticas o icono-plásticas.
- Las figuras retóricas utilizadas por el *escritor de graffiti*, están relacionadas directamente con saberes enciclopédicos de su cultura.

Por otro lado, las fotografías que se presentan a continuación ayudan a comprender las características morfológicas de las imágenes de graffiti en cada uno de los estilos más recurrentes.



3.1. Tags. Los *tags* son las firmas de los graffiteros. Regularmente ayudan a definir al realizador de las imágenes quien se asume con un pseudónimo que lo representa. Fotografía: Acervo Personal.

15 de marzo de 2015. San Juan Ixtayopan, Tláhuac, CDMX.



3.2. Bombas. De características más complejas que los *tags*, las bombas son letras bidimensionales planas que tienen la peculiaridad de pintarse rápidamente.

Fotografía: Acervo Personal.

19 de febrero de 2020. San Juan Ixtayopan, Tláhuac, CDMX.



3.3. Wild style. Las letras en Wild Style son de complejidad mayor a las bombas. Se caracterizan por el uso de flechas y líneas más “salvajes”, de ahí su nombre.

Fotografía: Acervo Personal

30 de mayo de 2019, “Estéticas de la Calle”, Calle Piedra Imán, Alc. Tlalpan, CDMX.



3.4. 3D. Las letras en 3D son las de mayor complejidad dentro del graffiti. Se caracterizan por ser elementos bidimensionales que simulan tener tres dimensiones. En ocasiones, el *Altera Vide* de este tipo de trabajos afirma que “la letra parece salir del muro”.

Fotografía: Tomada del Muro de Facebook de Fozil del 27 de diciembre de 2017.



3.4 y 3.5. Character. Los charecters son los dibujos que aparecen como caricaturas en el graffiti. Son imágenes que evolucionaron de manera paralela a las letras. Habitualmente se realizaban imágenes de la cultura popular que aparecían en los dibujos animados. Con el paso del tiempo, los characters (o

caracteres) aumentaron su complejidad hasta llegar en algunos casos al hiperrealismo.

Fotografías: Acervo personal

8 de Octubre de 2017. Gorilas Crossfit, Col. Progresista, Iztapalapa, CDMX.



3.6. Mural contemporáneo. El mural contemporáneo, desde la práctica del graffiti evolucionó como parte de los characters. El aumento en la complejidad de las formas de este tipo de graffiti, mezclada con otras manifestaciones que existen en Latinoamérica, derivó en la aparición de murales. Existe un debate aun sin aclarar sobre la naturaleza del uso del término. Debate que, para el momento en el que aparece este documento, aún no ha terminado de esclarecerse.

Fotografía: Acervo personal

9 de octubre de 2019. San Andrés Mixquic, Tláhuac, CDMX.



3.7. Mural comercial. De características similares al mural contemporáneo, el mural comercial solo dista en tanto que se realiza con fines lucrativos. Es una de las actividades que el *Ego Facis* del graffiti utiliza para sostenerse económicamente.

Fotografía: Acervo personal

26 de febrero de 2019. Bo. La Asunción, San Juan Ixtayopan, Tláhuac, CDMX.



3.8. Mural institucional. De la misma manera que pasa con el mural contemporáneo y el mural comercial, el mural institucional busca representar imágenes con miras a los intereses de alguna institución particular. Con el advenimiento del graffiti como forma de representación, las instituciones cooptaron

a algunos graffiteros para plasmar muros con “sentido” encaminados a dar algún tema relevante para la propia institución.

Fotografía: Acervo personal.

12 de junio de 2019, Calle Ralph Roeder, Alc. Benito Juárez. Colaboración con HidroARTE-SACMEX 2019.

Anexo 4. Anexo Fotográfico del proceso experiencial 2017-2021.

Este anexo hace énfasis en la relación entre el investigador y el objeto de estudio desde la práctica misma. Evidencia que la experiencia de pintar en la calle es el motor principal tanto para la realización de este documento, como para la comprensión misma del fenómeno. Pretende romper con la idea de la observación participante y convertirse en un precedente de la experienciación como modelo metodológico para la realización de investigaciones en donde el propio investigador es parte integral del fenómeno y observa su propia práctica como un elemento disruptivo. De esta manera se vuelve evidente la contingencia de la experiencia como parte fundamental de la comprensión del fenómeno tanto a nivel metodológico como a nivel teórico. Es de hacer evidente que solo se presenta la obra realizada en el periodo en el que se realizó la tesis (de enero de 2017 a diciembre de 2020).



14 de Enero de 2017, Av. La Purísima, Alc. Iztapalapa. Colaboración con
HidroARTE-SACMEX.



6 de marzo de 2017, Circuito Interior Río Consulado, Alc. Gustavo A. Madero, CDMX. Colaboración para Converse



30 de mayo de 2017, Calle Piedra Imán, Alc. Tlalpan. Participación en Estéticas de la Calle 2017.



31 de Agosto de 2017, Av. Diagonal Patriotismo, Alc. Miguel Hidalgo, CDMX.
Colaboración con HidroARTE-SACMEX. Ganador de HidroARTE 2018.



23 de mayo de 2018, Calle Piedra Imán, Alc. Tlalpan. Participación en Estéticas de
la Calle 2018.



29 de mayo de 2018, Calle Piedra Imán, Alc. Tlalpan



6 de julio de 2018, Calle Benito Juárez, esq. Ana Karenina, Alc. Iztapalapa



18 de octubre de 2018. Participación en el 3er Encuentro Internacional de Muralismo "Por la Paz de Nuestros Pueblos"- Norte de Santander, Colombia.
Ciudad de Pamplona



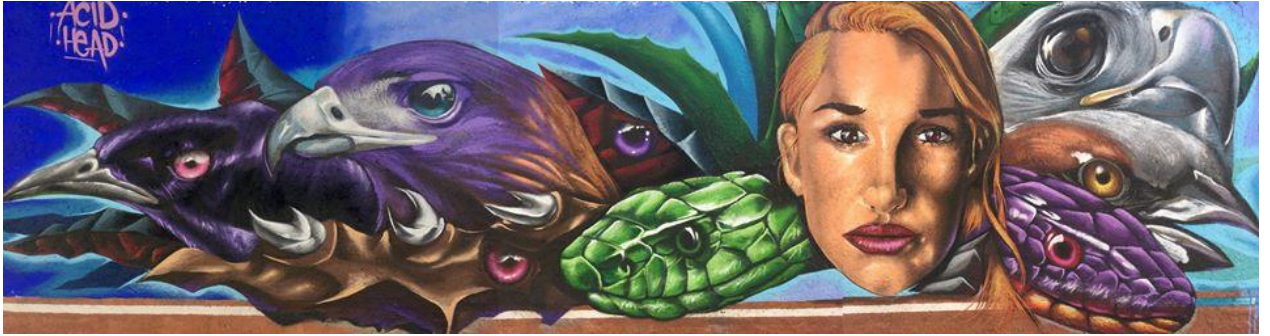
18 de octubre de 2018. Participación en el 3er Encuentro Internacional de Muralismo "Por la Paz de Nuestros Pueblos"- Norte de Santander, Colombia.
Ciudad de Pamplona



18 de octubre de 2018. Participación en el 3er Encuentro Internacional de Muralismo "Por la Paz de Nuestros Pueblos"- Norte de Santander, Colombia.
Municipio de Ragonvalia



18 de octubre de 2018. Participación en el 3er Encuentro Internacional de Muralismo “Por la Paz de Nuestros Pueblos”- Norte de Santander, Colombia.
Municipio de Herrán.



29 de diciembre de 2018, Tulyehualco, Alc. Xochimilco



9 de febrero de 2019. Calle Popocani, Alc. Magdalena Contreras.



19 de mayo de 2019, México 113, Alc. Xochimilco.



25 de mayo de 2019, Periférico Sur, esq. Calle 4 Pte., Alc. Tlalpan. Participación en Estéticas de la Calle 2019.



25 de junio de 2019, Calle Severiano Ceniceros, Alc. Tláhuac.



24 de enero de 2020. Ubicación: Av. Camarones 397, Alcaldía Azcapotzalco, CDMX. Colaboración con Duek



31 de marzo al lunes 6 de abril de 2020. Colaboración para Cix. Polanco, CDMX.



28 de mayo de 2020, Calle Amado Nervo, Mixquic. Alc. Tláhuac.



13 de septiembre de 2020, Interior de la U.H Nativitas, Xochimilco. (Colaboración con Mckes)



28 de septiembre de 2020, Colonia Cerrillos, Tulyehualco, Xochimilco.



12 de octubre de 2020, Calle Prol. Doctorado, Col. Jaime Torres Bodet, Tláhuac.



27 de octubre de 2020, Barrio La Asunción, San Juan Ixtayopan, Tláhuac.



29 de noviembre de 2020, Av. Benito Juárez, Iztapalapa, CDMX.



1 de diciembre de 2020. San Juan Ixtayopan, Tláhuac, CDMX.



13 de diciembre de 2020. Evento cierre de año Liga Graffiti. Unidad Deportiva Municipal, Pachuca, Hidalgo



21 de diciembre de 2020. Pinta personal. Colaboración con Crom. Ecatepec de Morelos, Edo. Méx.

Anexo 5. El “proceso cultural” en el desarrollo de las imágenes de graffiti y la cultura de masas. Lo individual y lo colectivo de la interpretación de las imágenes.

Este pequeño apartado pretende hacer evidente uno de los elementos más importantes que se juegan en el proceso de individuación: la integración de las normas de orden social. Se decidió que este escrito quedará fuera de la tesis debido a que el aspecto cultural de la creación de las imágenes es inherente al objeto mismo, pues éstas siempre cumplen con una función social que es totalmente determinada por el entorno. Esto quiere decir que cualquier objeto que emerge en la realidad excede de alguna manera las condiciones del sujeto que la produce. Esto ocurre porque el objeto mismo “existe”, o es “arrojado” en medio de condiciones

particulares. Al respecto, se ha señalado en reiteradas ocasiones que la interpretación de las imágenes es un proceso imposible de detener y por esa razón se plantea la idea de que es el entorno el que determina a la imagen. Es necesario hacer evidente que esto produce una contradicción respecto a lo que plantea este trabajo y es por esa razón que esta reflexión—que resulta necesaria—se mantiene al margen de lo expuesto a lo largo de este escrito; de allí la necesidad por solo colocar este texto a manera de anexo para esclarecer los aspectos que interfieren en el proceso individual de los sujetos y que es proveniente de la integración de los elementos sociales y culturales que le rodean.

Ahora bien, es necesario entonces tener en cuenta que lo cultural juega un papel fundamental en la integración de las condiciones externas al sujeto. Desde la perspectiva del psicoanálisis, la construcción del súper-yo coloca al sujeto en una posición de vulnerabilidad ante el embate de la integración de las normas sociales. Freud (2007) en *El Malestar de la cultura*, explicará como el súper-yo se construye a partir de dicha integración de tales normas sociales. Este proceso está íntimamente ligado al proceso de individuación descrito en este trabajo, pues el sujeto será quien determine de qué manera integrará los aspectos significativos de orden cultural existentes en las propias normas de la sociedad en la que él se desarrolla. De la misma manera, resulta necesario anotar que lo que proviene de fuera determina la manera en la que el sujeto vive cada uno de los aspectos mismos de sus prácticas. Cuando el sujeto se enfrasca en cumplir con los órdenes establecidos, se genera una disrupción en la manera en la que éste habita el mundo, pues el sujeto, como menciona Winnicott (2013 [1984]: 93), requiere de estabilidad ambiental, manejo personal y continuidad de manejo. Es por esta contradicción entre las necesidades del sujeto y los embates foráneos que se gesta la necesidad por desarrollar habilidades y mecanismos que permitan que el sujeto coexista en el mundo en el que es arrojado. Cuando estos mecanismos fallan, según el psicoanálisis será el inicio de la neurosis. En el caso de la práctica del graffiiti, esto resulta significativo pues es de este proceso de tensión que la práctica sufre cambios en la forma en que es nominada. Esta necesidad por incurrir en la norma

determina al graffiti convirtiéndolo en un objeto más dócil que puede ser llamado muralismo, gráfica, pintura de gran formato, neorótulismo, etc¹⁴³.

Retomando la idea de la tensión que existe entre lo cultural y lo subjetivo, es necesario mencionar que la forma en la que se lidia con las normas de carácter cultural radica en la construcción de un principio del placer. En este, la intención del sujeto por lidiar con un mundo que no comprende, le coloca en dicha tensión que en muchas ocasiones solo se aliviará pintando. Es este el inicio de una necesidad compulsiva de creación de imágenes que no cesa. Es como una sed interminable que por más que se pinte “más alto, más grande o más peligroso”, no logra llegar a la saciedad. Sin embargo, es de considerar que la necesidad por estar pintando “todo lo que se tiene enfrente” ayuda a que el sujeto mantenga estable la relación entre el principio de realidad y el principio del placer debido a que la propia actividad pictórica se convierte en un elemento necesario para habitar el mundo, e incluso le ayudará a obtener cierto grado de comodidad a través de la venta de sus productos y sus habilidades—aspecto que fue abordado en los capítulos 3, 5 y 6 de este trabajo. De esta manera la necesidad que se solventa pintando es la de aliviar la angustia que se siente por un mundo que no cubre las necesidades del sujeto creativo. Es precisamente en esta doble articulación entre lo que existe en el mundo y lo que se desea del mundo, que tal sujeto creativo entrara en una relación que lo vinculara a través de las imágenes que produce. Es decir que solo cuando el sujeto crea se encuentra en la posibilidad de entrar en diálogo con el mundo; sin ese instante de materialización de las obras, esta relación le resulta imposible de poder llevarse a cabo.

Otro elemento que es necesario resaltar dentro de esta relación ocurre cuando el sujeto accede a formar parte del acervo cultural de la sociedad en la que se encuentra inmerso. Es claro que los sujetos que crean objetos culturales son colocados en una posición privilegiada en la sociedad, pues son observados como sujetos que “dotan de cultura” a otros sujetos. Esto es fácilmente observable en la relación que ocurre entre los transeúntes y los graffiteros que realizan murales;

¹⁴³ Es de mencionar que éstas son categorías que no desarrollamos por completo en este trabajo. Solo son mencionadas debido a que aparecen en el discurso de algunos actores del fenómeno (Ver anexo 3).

como los que son presentados en el capítulo 6 de este trabajo y que se analizan mediante un modelo que toma en consideración estas relaciones. Sin embargo es necesario tener en cuenta que ese proceso de integración también es producto de la organización misma de los conceptos que los grupos sociales desarrollan en torno a un tipo específico de imágenes. Al emplear objetos conocidos, como se menciona en distintas partes de este trabajo, el sujeto comprende que es lo que está pintado en la barda (un pájaro, un águila, un ajolote, etc.), pero cuando no se comprende lo que aparece ahí (tags, wildstyle, bombas, etc.), esta actividad es rebajada a nivel de mero vandalismo, sin cuestionar cuál es la relación que ese acto produce con el entorno. Es precisamente en esa relación que se observa a manera de dicotomía entre lo que se espera de la imagen y lo que la imagen produce en el entorno. Esta es la razón fundamental para profundizar en el espectro cultural de las imágenes de graffiti y las relaciones que en ellas se presentan.

Anexo 6. La angustia del investigador y el error metodológico

Este breve apartado evidencia una serie de sinsabores que se presentaron a lo largo de la investigación. Es una reflexión que debe ser tomada en cuenta para la lectura final de documento debido a que se presentan las vicisitudes que el investigador debe sortear al intentar encapsular en un fragmento de tiempo la mayor cantidad de relaciones existentes en un fenómeno. Explica, mediante una observación particular, como el investigador puede caer en un error metodológico al manipular las relaciones debido a la propia angustia por cubrir con los tiempos establecidos. De la misma manera, pretende, sin afán de desprestigiar los modelos académicos de los programas de investigación, hacer énfasis en que las relaciones entre los sujetos, las instituciones y la propia complejidad de la vida no son estáticos. Son relaciones que se mueve y fluctúan entre factores en los que el propio investigador no tiene injerencia alguna. Tomando como referencia algunos aspectos de corte metodológico y sin caer en tanto en lo anecdótico, se presenta este texto como una reflexión producto de la propia experiencia que implica la realización de un texto de

esta envergadura; razón por la que se debe leer el mismo al margen de la tesis misma.

En julio de 2019 se propuso realizar las observaciones de campo con Didier a partir de la ejecución de un proyecto realizado con CORENADR, un sector público dependiente de la Secretaría del Medio Ambiente de la Ciudad de México. El proyecto contemplaba la realización de tres murales, mismos que no se realizaron en los tiempos establecidos debido a las trabas que existen en los procesos burocráticos mismos que los proyectos de coinversión de la Ciudad de México presentan y exponen en sus convocatorias. Derivado de esto se presenta una angustia en el investigador por cumplir tanto con los tiempos, como con los aspectos metodológicos necesarios para la sustentación de la tesis en campo. Producto de la necesidad de cumplir con metas establecidas por la investigación misma en sus aspectos administrativos (y no tanto académicos) la realización del trabajo de campo de esta investigación se pretendió realizar de otra manera. Esto llevó a tomar otro proyecto que no se acercaba al fenómeno que pretendemos explicar, sino que por el contrario provocaba un alejamiento de las condiciones propias de la calle. Este otro proyecto fue la realización de obra de caballete al óleo, misma que es sumamente diferente a lo expuesto en este trabajo y en relación con lo que ocurre en los espacios públicos.

Uno de los aspectos más importantes que ocurren en este viraje de la investigación ocurre porque el investigador siente la necesidad de cubrir aspectos burocráticos de la investigación misma. Es decir que al estar condicionado por las exigencias de la institución (la universidad en este caso) y sus procesos administrativos, se cometen errores significativos en aras de “colocar un parche” a la investigación misma. Es posible anotar que los resultados que estos procesos puedan arrojar serán completamente inútiles para explicar un fenómeno que no necesariamente coincide con el otro, pues existen diferencias sustanciales entre realizar obra de caballete sobre tela y realizar graffiti en las calles. Estos huecos detienen el desarrollo del conocimiento y modifican la observación del investigador respecto del fenómeno que pretende explicar. La angustia que se presenta cuando esto ocurre genera una observación parcializada, modificada o alterada del

fenómeno, pues los propios mecanismos subjetivos del investigador le obligarán a “ver cosas, donde no hay nada”. Aun cuando toda observación de los sujetos que participan de un fenómeno es valiosa y que pueden existir paralelismos entre fenómenos similares—como la pintura de caballete y el graffiti, en este caso particular, al inmiscuirse en otra dinámica que no es la que interesa al investigador, la observación se parcializa y se convierte en un escrutinio no de carácter académico sino personal, dejando en evidencia la poca pericia del propio investigador, misma que se ahoga en las relaciones subjetivas que son colocadas por los sujetos.

De esta manera, uno de los errores metodológicos más importantes en este proceso de investigación fue intentar suplantar la observación de los procesos de realización de obra en calle con un proyecto en el que se realizarían una serie de cuadros para artistas extranjeros. En este proceso se colocan una serie de variables que nada interesaban a esta investigación y que, por el contrario colocaban una traba importante producto de la relación de carácter comercial que se estableció entre los implicados.

En este sentido se logran observar dos cosas fundamentales: 1) que el investigador no puede modificar las condiciones de producción de un sujeto y 2) que las condiciones mismas de la investigación deben seguir un flujo independientemente de lo que el investigador necesita. De no observar estas condiciones se cae en un grave error metodológico, pues se alteran los procesos a partir de la intromisión misma del investigador. Lo que puede provocar una configuración diferente del proceso y arrojar resultados erróneos, manipulados por el mismo investigador sin darse cuenta de ello. Sin embargo, es de señalar que aun cuando las condiciones son colocadas en el campo por el investigador, la dinámica misma de la práctica proveerá de elementos que pueden ser analizados; siempre y cuando el investigador note el error que ha cometido y permita que la dinámica vuelva a su flujo natural.

Anexo 7.

El caso de Bet.

Bet, es un graffitero y diseñador gráfico oriundo de San Luis Tlaxialtamalco, pueblo de la alcaldía Xochimilco de la Ciudad de México. Este caso particular se retoma derivado de una única charla que se llevó a cabo el 19 de mayo de 2019. Esta charla se llevó a cabo después de una pinta cerca del mercado de Madre Selva en Xochimilco. Uno de los elementos más significativos y que han permitido colocar este pequeño apartado fue que el informante mencionó que “para que pintamos cosas bonitas, si estamos así [señalando a Denso, otro de los participantes en esta pinta y haciendo alusión a su aspecto físico] o así [en este caso refiriéndose al aspecto físico de Newro]”. La intención del comentario fue señalar que las características físicas de los demás participantes no concuerdan con la “idea de pintar bonito”. Por el contrario hace referencia a la propia condición de muchos creadores de graffiti que proviene de los sectores populares y marginales de la ciudad.

En la misma plática, Bet menciona constantemente que Newro “ya le pinta a las marcas”, ironizando este hecho debido a que en su opinión, el graffiti no debería ser colocado como elemento decorativo para las ellas, sino que debería mantener una relación más directa con “la calle” y las condiciones particulares que en ella ocurren. En el siguiente texto (recuperado de una publicación de Facebook) se hace más evidente la visión del graffiti de Bet.

BET FOREVER (Publicado en Facebook, 21 Enero de 2021):

DEPORTIVO AGRARISTA - IZTAPALAPA (EXPO CHAVOS BANDA) 2010

ILESO/BET - KOYR – DRAGON (NENSO)

E DT EMC BS CREWS

PLATICANDO CON UN CARNAL GRAFFER COINCIDO CON EL, EN QUE LOS "CONCURSOS DE GRAFFITI" DESMADRARON AL GRAFFITI, NO LO SUPIMOS MANEJAR EN AQUELLOS MOMENTOS, NO SABÍAMOS QUE CADA VEZ NOS IBA A ABSORBER (MÁS) EL SISTEMA, NO TENÍAMOS IDEA DE ELLO, Y MENOS

SABÍAMOS QUE IBA A NACER EL DESMADRADOR DEL GRAFFITI POR EXCELENCIA... EL "ARTE URBANO"...

ERA MEJOR CUANDO SOLO ERAN "EXPOS" AHI CONOCIMOS A MUCHA BANDA Y HABÍAN "MENOS" MAMEYS XD EN FIN, CREO QUE HABIA QUE ESTAR AHI PARA CONOCER EL PANORAMA...

AQUEL DÍA ME QUITARON DE MI SPOT Y YA NO PUDE REALIZAR LA BOMBE GORDA, EL ILESO ME COMPARTIÓ DE SU ESPACIO Y TUVE QUE IMPROVISAR UN CARACTER, IGUAL NO GANAMOS NADA, LIOVERGA... XD



BIBLIOGRAFÍA

- ACHA, Juan, 2015 [1997], *Los conceptos esenciales de las Artes Plásticas*, Ed. Coyoacán, México.
- AUGE, Marc, 2008, *Los no lugares, espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona.
- ÁLVAREZ, Juan Luis y Gayou Jurgenson, 2010 [2003], *Cómo hacer investigación cualitativa. Fundamentos y metodología*, Paidós Educador, México.
- ANAYA Cortés, Ricardo, 2002, *El graffiti en México ¿Arte o desastre?*, UAQ, Querétaro.
- ANDERSON, Perry, 2000, *Los orígenes de la posmodernidad*, Anagrama, Barcelona.
- ANDRADE, Xavier y Tarek Elhaik, 2018, “Antropología de la Imagen: una introducción”, en *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, No. 33, Universidad de los Andes, Bogotá.
- ARRÁEZ, Morella, Josefina Calles y Liuval Moreno de Tovar, 2006, “La hermenéutica una actividad interpretativa”, en *Sapiens. Revista Universitaria de Investigación*, vol. 7, núm. 2, UPEL, Caracas.
- ARAUJO Monroy, Rogelio, 2002 [2000], *Barrios Terapéuticos: Identidades sociales y cura comunitaria*, CONACULTA-FONCA, México.
- AGAMBEN, Giorgio, 2008, *¿Qué es lo contemporáneo?*, Texto de trabajo.
- BACHELARD, Gaston, 2000 [1957], *La poética del espacio*, FCE, Buenos Aires.
- BARTHES, Roland, 1980, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona.
- BARTHES, Roland, 1986, “El mensaje fotográfico”, en *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós, Buenos Aires.
- BARTHES, Roland, 1986 B, “El tercer sentido”, en *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós, Buenos Aires.
- BARTHES, Roland, 1993, “Semántica del objeto”, en *La aventura semiológica*, Paidós, Barcelona.
- BBC, 2016, ‘Hilma af Klint: ¿la primera artista abstracta del mundo?’ [en línea], *BBC Mundo*, consultado el: 13 de abril de 2019, de:

https://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/03/160304_cultura_arte_abstracto_klint_finde_wbm.

- BEUCHOT, Mauricio, 2007, *Hermenéutica analógica y educación*, Universidad Iberoamericana, Torreón, México.
- BEUCHOT, Mauricio, 2016, "Hermenéutica analógica y dialéctica", en *Interpretatio-Revista de Hermenéutica*, Vol. 1, No. 1 y 2, 2016-2017, UNAM-IIF, México.
- BLOCK de Behar, Lisa, 1992, *El Lenguaje de la Publicidad*, Siglo XXI, México.
- BOURDIEU, Pierre, 2010, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la Cultura*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- BURCKHARDT, Titus, 1991 [1982], *Símbolos*, Ediciones de la Tradición Unánime, Barcelona.
- CAMBIER, Anne, 2008 [1992], "Lo que significa dibujar", en Philippe Wallon, 2008 [1992], *El dibujo del niño*, Siglo XXI, México.
- CANTO Ortiz, Jesús M. y Félix Moral Torazo, 2005, "El sí mismo desde la teoría de la identidad social", en *Escritos de Psicología*, núm. 7, UM, Málaga.
- CASSIRER, Ernst, 1971, *Filosofía de las formas simbólicas I*, FCE, México.
- CASTORIADIS, Cornelius, 2013 [1975], *La institución imaginaria de la sociedad*, Fábula-Tusquets, México.
- CID, Alfredo, 2017, "El mecanismo de la violencia: El signo en la traducción intersemiótica", en *deSignis*, No. 27, FELS.
- COOPER, Martha y Henry Chalfant, 1984, *Subway Art*, Thames & Hudson, Londres.
- DE LA TORRE, Guillermo, 1992, *El lenguaje de los símbolos gráficos: Introducción de la comunicación visual*, Noriega Editores, México.
- DEBORD, Guy, 2000 [1967], *La sociedad del espectáculo*, Ediciones Naufragio, Santiago.
- DELLEUZE, Gilles y Félix Guattari, 1990 [1975], *Kafka. Por una literatura menor*, Era, México.
- DERRIDA, Jacques, 2001, *La tarjeta postal* [ed. digital], Universidad ARCIS, Chile.
- DERRIDA, Jacques, 1989 [1967], *La Escritura y la Diferencia*, Anthropos, Barcelona.
- DERRIDA, Jacques, 2005 [1978], *La verdad en pintura*, Paidós, Buenos Aires.

- DEWEY, John, 2008 [1934], *El arte como experiencia*, Paidós, Barcelona.
- DILTHEY, Willheim, 1997 [1954], “La gran poesía de la fantasía”, en *Literatura y fantasía*, México, México, FCE.
- DOLTO, François, 1973 [1965], “Prefacio”, en Mannoni, Maud, 1973, *La primera entrevista con el Psicoanalista*, Granica Editor, Buenos Aires.
- DUHAU, Emilio y Ángela Giglia, 2008, *Las reglas del desorden: habitar la metrópoli*, S.XXI, UAM Azcapotzalco, México.
- ECO, Umberto, 1992 [1962], *Obra Abierta*, Planeta-Agostini, México.
- ECO, Umberto, 2011 [1968], *La Estructura Ausente*, De bolsillo, México.
- ELIAS, Norbert y John L. Socotson, 2013, *Establecidos y marginados. Una investigación sociológica sobre problemas comunitarios*, FCE, México.
- ELLIS, Carolyn, Tony E. Adams y Arthur P. Bochner, 2015, “Autoetnografía: un panorama”, en *Astrolabio Nueva Época*, No. 14, CIECS, Córdoba, Argentina.
- ENNIS, Irene y María Celeste Villa-Abrille, 2013, “Receptores y mecanismos de transducción de señales”, en Gomez Llambi H y Piskorz D (Ed.) *Hipertensión Arterial, epidemiología, fisiología, fisiopatología, diagnóstico y terapéutica*. Ed. Inter-Médica. CABA, Argentina.
- FERNÁNDEZ Huerta, Christian Alonso, 2013, *Juventud, Gráfica y Espacio: La práctica de las Propas y Pegas en Mexicali*, CONACULTA, México.
- FERNANDEZ, James W., 1986, “The argument of Images and the Experience of Returning to the Whole”, en Victor Turner y Edward M. Bruner, *The Anthropology of Experience*, University of Illinois, Chicago.
- FLAMARIQUE, Lourdes, 1999, “La teoría general de la hermenéutica”, en SCHLEIERMACHER, Friedrich, 1999 [1829], *Los Discursos sobre Hermenéutica*, Universidad de Navarra, Pamplona, España.
- FLORES, Martha, 2018, “Viaje por la Ciudad del Cuerpo”, en *Enlaces Xochimilco*, disponible en: http://enlacesx.xoc.uam.mx/espacios/archivos/martha_flores.pdf, fecha de consulta: 21 de marzo de 2018.
- FOSTER, Hal [coord.], 2008 [1985], *La Posmodernidad*, Kairós, Barcelona.
- FOUCAULT, Michel, 1999, *Estética, ética y hermenéutica*, Paidós, Buenos Aires.

- FOUCAULT, Michel, 1980, *Microfísica del Poder*, Edissa, Madrid.
- FOUCAULT, Michel, 2016 [1966], *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI, México.
- FREUD, Sigmund, 1975 [1921]. “Psicología de las masas y análisis del yo”, en *Obras Completas*, Vol. XVIII, Amorrutu, Buenos Aires.
- FREUD, Sigmund, 1991 [1940], “El esquema del psicoanálisis”, en *Obras Completas*, Vol. XXIII, Amorrortu, Buenos Aires.
- FREUD, Sigmund, 2007, *El malestar en la cultura*, Folio, Barcelona.
- FREUD, Sigmund, 2013, *Psicoanálisis de la Obra de Arte*, Alianza, México.
- FROMM, Erich, 2012 [1959], *El arte de amar*, Paidós Contextos 90, México.
- GADAMER, Hans-Georg, 2001 [1994], *El giro hermenéutico*, Madridm, Catedra-Teorema.
- GADAMER, Hans-Georg, 1994 [1959], “Sobre el círculo de la comprensión”, en: *Verdad y Método, Vol. II*, Ediciones Sígueme, Salamanca, España.
- GADAMER, Hans-Georg, 1994 [1969], “Hermenéutica”, en: *Verdad y Método, Vol. II*, Ediciones Sígueme, Salamanca, España.
- GADAMER, Hans-Georg, 1994 [1978], “La hermenéutica como tarea teórica y práctica”, en: *Verdad y Método, Vol. II*, Ediciones Sígueme, Salamanca, España.
- GARCÍA CANAL, María Inés, 1995, “La desaparición del sujeto institucional”, en *Política y Cultura*, núm. 4, primavera, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, Ciudad de México, México
- GASTMAN, Roger y Caleb Neelon, 2010, *History of American Graffiti*, Harper Design, Nueva York.
- GAYTÁN Santiago, Pablo, 2014, “Estar siendo autónomos”, en Nieto Cuevas, María Guadalupe, 2014, *Arte y Creatividad en Valle de Chalco*, PACMYC-Hoja Urbana, México.
- GEERTZ Clifford, 2005 [1973], *La interpretación de las culturas*, Gedisa, Barcelona, España.
- GONZÁLEZ Ochoa, César, 2007, *El significado del diseño y la construcción del entorno*, Designio, México.

- GOODMAN, Nelson, 1976, *Languages of Art*, Hackett Publishing Company, Indianapolis, EEUU.
- GORDON, Rosemary, 1979, "El proceso creativo: autoexpresión y autotranscendencia", en JENNINGS, Sue, 1979, *Terapia Creativa*, Kapeluz, Buenos Aires.
- GUATTARI, Félix, 1980 [1977], "Psicoanálisis y política", en DELEUZE, Gilles y Félix Guattari, *Política y psicoanálisis*, Ed. Terra nova, México.
- GUERRERO Martínez, César Itzcoatl, 2015, *Graffiti: de lo contracultural a lo comercial. Interpretación de sus transformaciones más recientes*, Maestría en CyAD-UAM Xochimilco, México.
- GUIRAUD, Pierre, 1976, *La semántica*, FCE, México.
- HABERMAS, Jürgen, 1992 [1981], *Teoría de la Acción comunicativa, II. Crítica de la razón funcionalista*, Taurus, Madrid, España.
- HALL, Stuart, 1980, "Codificar/Decodificar", en *Culture, Media, Lenguaje*, Hutchinson, Londres, Inglaterra [TEXTO DE TRABAJO, pags.: 129-139].
- HARVEY, David, 1990, *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Amorrortu, Buenos Aires.
- HEIDEGGER, Martin, 2014, *Arte y poesía*, FCE, México.
- HEINZ Holz, Hans, 1979, *De la obra de arte a la mercancía*, Gustavo Gilli, Barcelona.
- HERNÁNDEZ Sánchez, Pablo, 2008, *La Historia del Graffiti en México*, IMJUVE, México
- HORKHEIMER, Max y Theodor Adorno, 1998 [1969], *La industria cultural. Ilustración como engaño de masas*, en Max Horkheimer y Theodor Adorno, *La dialéctica de la ilustración*, Trotta, Valladolid.
- IÁÑEZ PAREJA, Enrique, 2003, "Transducción", en *Biotecnología y Microbiología*, fecha de consulta: 27 de mayo de 2020, disponible en (<https://www.ugr.es/~eianez/Microbiologia/19transduccion.htm>)
- JAKOBSON, Roman, 1986, *Ensayos de Lingüística General*, Ed. Artemisa, México, México.

- JAUSS, Hans Robert, 1987, "El lector como instancia", en en MAYORAL, José Antonio (comp.), *Estética de la Recepción*, Arco/Libros, Madrid, España.
- JENNINGS, Sue, 1979, *Terapia Creativa*, Kapeluz, Buenos Aires.
- JULIER, Guy, 2010, "Más allá de las Fronteras: Historia del Diseño, transnacionalización y globalización", en Campi, Isabel (coord.), *Diseño e Historia, Tiempo, lugar y discurso*, Designio, México.
- JUNG, Carl G, 1989, *Psicología y alquimia*, Plaza y Janes Editores-Versión digital-
- KANT, Immanuel, 2004, "Contestación a la pregunta: ¿Qué es ilustración?", en *¿Qué es la ilustración?*, Alianza Editorial, Madrid.
- KAPFERER, Bruce, 1986, "Performance and the Structuring of Meaning and Experience", en Victor Turner y Edward M. Bruner, *The Antropology of Experience*", University of Illinois, Chicago.
- KIERKEGAARD, Soren, 2017, *El concepto de la Angustia*, Textos.info, Baleares, España. *Versión digital*.
- KLEIN, Naomi, 2007, *No Logo*, Bolsillo Paidós, Barcelona, España.
- KURNITZKY, Horst, 1992, *La estructura libidinal del dinero*, Siglo XXI, México.
- KURNITZKY, Horst, 2013, *Museos en la sociedad del olvido*, CONACULTA, México.
- LA FARGE, Oliver, 2013 [1959], "Prólogo", en Oscar Lewis, 2013, *Antropología de la pobreza*, México, FCE.
- LACAN, Jacques, 2006 [1963], *Seminario de Jacques Lacan Libro 10. La angustia*, Paidós, Buenos Aires.
- LACAN, Jacques, 2006 [1975], *El seminario de Jacques Lacan Libro 23, El Sinthome 1975-1976*, Paidós, Buenos Aires.
- LACAN, Jacques, 2013 [2007], "Del símbolo y de su función religiosa", en *El mito individual del neurótico*, Buenos Aires, Paidós.
- LEBRETON, David, 2007 [2006], *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, 1977 [1961], *Arte, Lenguaje, Etnología. Entrevistas con Georges Charbonnier*, Siglo XXI, México.
- LEZAMA, José Luis, 2000, *Teoría social, espacio y ciudad*, COLMEX, México.
- LEWINSON, Cedar, 2008, *Street Art*, Abrams, Nueva York.

- LEWIS, Oscar, 2013 [1961], *Antropología de la Pobreza*, FCE, México.
- LIZARAZO, Diego (2004), *Íconos, Figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*, S. XXI, México.
- MAFFESOLI, Michel, 2004, *El tiempo de las Tribus*, Siglo XXI, México.
- MAKOWSKI, Sara, 2010, *Jóvenes que Viven en la Calle*, Siglo XXI, México.
- MANDEL, Ernest, 1986, *Las ondas largas del desarrollo capitalista. La interpretación marxista*, Siglo XXI, Madrid.
- MANNONI, Maud, 1973, *La primera entrevista con el psicoanalista*, Granica editor, Buenos Aires.
- MARTÍNEZ DE ANTÓN, David, 2016, "Transducción, tradición literaria y contraescritura", en *Dialogía*, No. 10, U. Nac. De San Cristóbal de Huamanga, Ayacucho, Perú.
- MARTÍNEZ VICTORIO, Luis, 2001, "Introducción. Así habló el fin de siglo", en Wilde, Oscar (2001 [1890]), *El crítico como artista*, Madrid, Ed. Langre.
- MCNABB, Darin, 2018, *Hombre, signo y cosmos*, FCE, México.
- MIER, Raymundo, 2010 [1990], *Introducción al Análisis de Textos*, México, Trillas-UAM.
- MONSIVÁIS, Carlos, 2002, "El graffiti: La (muy secular) escritura en la pared", en Ricardo Anaya, 2002, *El Graffiti en México ¿Arte o desastre?*, UAQ, Querétaro.
- MOXEY, Keith, 2004, "La melancolía de Panofsky", en *Teoría, práctica y persuasión: Estudios sobre la historia del Arte*, Ed. Del Serval, Madrid.
- NASIO, Juan David, 1994, *El Magnífico Niño del Psicoanálisis. El concepto de sujeto y objeto en la Teoría de Jacques Lacan*, Gedisa, Barcelona.
- NASIO, Juan David, 2007, *El placer de leer a Lacan, 1. El Fantasma*, Gedisa, Barcelona-Buenos Aires.
- NASIO, Juan David, 2016, *Arte y psicoanálisis*, Paidós, México, México.
- NIETO Cuevas, Ma. Guadalupe, 2014, *Arte y creatividad en Valle de Chalco*, Hoja Urbana-PACMyC, México.
- O'CONNOR, James, 2001, *Causas Naturales. Ensayos de marxismo ecológico*, Siglo XXI, México.
- ORTEGA Y GASSET, José, 1985, *La deshumanización del Arte*, Artemisa, México.

- PANOFSKY, Erwin, 2017 [1962], *Estudios sobre iconología*, Titivillus, e-pub.
- PEDROZA, Marco Tulio, 2012, *Semiosis visual en el graffiti de escritores: Producción cultural urbana alternativa*, Maestría, ENAH, México.
- PEDROZA, Marco Tulio, 2016, *La unitas multiplex del graffiti planetario: cultura urbana alternativa*, Doctorado, ENAH, México.
- PEIRCE, Charles Sanders, 2012, “¿Qué es un signo?”, en Charles Sanders Peirce, *Obra filosófica reunida, Tomo II*, FCE, México.
- PÉREZ, Francisco, 2014, *Crear Crearse. Engendrar y dar vida a una obra viva*, UAM, México.
- PÉREZ, Francisco, 2016, *El acto creativo. Raíces de la acción creadora*, UAM, México.
- PÉREZ, Francisco, 2018, *Crear en los límites*, UAM, México.
- PERIS Pichastor, Rosana y Sonia Agut Nieto, 2007, “Evolución conceptual de la identidad social. El retorno de los procesos emocionales”, en *Revista Electrónica de Motivación y Emoción*, vol. X, diciembre, núm. 26-27, UJI, Castelló de la Plana.
- PIAGET, Jean, 1961, *La formación del Símbolo en el Niño*, FCE, México
- PINO, Ricardo, 2007, “Globalización y territorio, una síntesis de sus contenidos y discusión”, en *Anuario de Investigación y diseño*, No. 4, UAM-Xochimilco, México.
- POWERS, Stephen, 1999, *The Art of getting over*, St. Martin Press, Nueva York.
- PRETECEILLE, Edmond, 1977 [1975], “Necesidades sociales y socialización del consumo”, en Terrail, J.P., 1977 [1975], *Necesidades y consumo en la sociedad capitalista actual*, México, Grijalbo.
- RABINOVICH, Diana S., 1995, “Lo real, lo imaginario y lo simbólico”, [TEXTO DE TRABAJO].
- RAMÍREZ, José Agustín, [1996] 2012, *La contracultura en México*, De bolsillo, México.
- RAMÍREZ VELÁZQUEZ, Blanca R. y Liliana López Levi, 2015, *Espacio, paisaje, región, territorio y lugar: la diversidad del pensamiento contemporáneo*, UNAM, IG UNAM, UAMX, México, México.

- RASTIER, François, 2016, *Saussure: de ahora en adelante*, Paidós, México.
- RICOEUR, Paul, 2011 [1976], *Teoría de la Interpretación. Discurso y excedente de sentido*, Siglo XXI-Universidad Iberoamericana, México.
- ROJAS Soriano, Raúl, 2010, *Metodología en la Calle. Salud-Enfermedad, Política, Cárcel, Escuela*, Plaza y Valdés, México.
- ROSAS, Ricardo y Christian Sebastián, 2008, "Internalización", en *Piaget, Vigotsky y Maturana. Constructivismo a tres voces*, Aique Grupo Editor, Buenos Aires, Argentina.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, 2007 [2005], *De la estética de la Recepción a una estética de la participación*, Relecciones, FFyL UNAM, México, México.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, 2013 [1965], *Las ideas estéticas de Marx*, Siglo XXI, México, México.
- DE SOUSA SANTOS, Boaventura, 2015 [2009], *Una epistemología del sur*, México, México, CLACSO-S.XXI
- SAUSSURE, Ferdinand, 2011, Curso de Lingüística General, Losada, Buenos Aires.
- SCANDROGLIO, Bárbara, Jorge S. López Martínez y M^a Carmen San José Sebastián, 2008, "La Teoría de la Identidad Social: una síntesis crítica de sus fundamentos, evidencias y controversias", en *Psicothema*, Vol. 20, núm. 1
- SCRUTON, Roger, 2014 [1983], *La experiencia estética*, FCE, México.
- SIMONDON, Gilbert, 2009, *La Individuación*, Cactus-La Cebra, Buenos Aires.
- SIMONDON, Gilbert, 2013 [1966], *Imaginación e Invención*, Cactus, Buenos Aires.
- SILVER, Tony (Director) (1983), *Style Wars* [Film], Tony Silver & Henry Chalfant, EE.UU.
- SONI, Araceli, 2011, *Trilce a la luz de la hermenéutica simbólica. Propuesta metodológica para el estudio poético*, UAM-CLACSO, México, México.
- SSP Secretaría de Seguridad Pública, 2012, *Formas de Expresión Juvenil: Graffiti*, SSP, México.
- TAVERA, Simon, 2002 [2000], "La procesión a Chalma como un recurso terapéutico comunitario", en Araujo Monroy, Rogelio, *Barrios Terapéuticos: Identidades Sociales y cura comunitaria*, CONACULTA-FONCA, México.

- THOMPSON, John B., 2006, *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica*, UAM, México.
- TRUCCONE, Damián, Marilina González y Pablo Ghione, 2011, “La ciudad y el barrio”, en Paula Pavcovich (Coord.), 2011, *El barrio: Lo social hecho espacio*, Eduvim, Villa María, Argentina.
- TURNER, Victor, 2013 [1980], *La selva de los símbolos*, S. XXI, México, México.
- TURNER, Victor, 1988, *El Proceso Ritual: Estructura y Antiestructura*. Taurus, Madrid, España.
- TURNER, Victor y Edwar M. Bruner [ed.], 1986, *The Antropology of Experience*, University of Illinois, Chicago.
- TURNER, Frederick, 1986 “Reflexivity as Evolution in Thoureau’s Walden”, en Víctor Turne y Edward M. Bruner [ed.], *The Antropology of Experience*, University of Illinois, Chicago.
- VALENZUELA Arce, José Manuel, 2012, *Welcome amigos to Tijuana. Graffiti en la frontera*, CONACULTA, México.
- VERGALITO, Esteban, 2009, “Acotaciones Filosóficas a la ‘Hermenéutica Diatópica’ de Boaventura de Sousa Santos”, en *Impulso*, 19 (48). Piracicaba, Brasil.
- VIGOTZKI, Lev S., 2011, *La imaginación y el arte en la infancia. Ensayo psicológico*, Ed. Coyoacán, México.
- WALLERSTEIN, Immanuel, 1984, *El capitalismo histórico*, S. XXI, México, México.
- WINNICOTT, Donald W., 2013 [1984], *Deprivación y delincuencia*, Paidós, Buenos Aires.
- ZIMMERMANN, Bernhard, 1987, “El lector como productor: En torno a la problemática del método de la estética de la recepción”, en MAYORAL, José Antonio (comp.), *Estética de la Recepción*, Arco/Libros, Madrid, España.

*El símbolo da que vivir. Vivimos por nuestros símbolos.
Por eso no dejamos que nos los toquen.
Mauricio Beuchot.*

AGRADECIMIENTOS

Este documento es arrojado por uno, pero no quiere decir que no seamos varios. La construcción de este trabajo se debe al esfuerzo de muchísima gente que ha estado conmigo desde el inicio en este viaje llamado investigación. Sería imposible mencionar a todas las personas que han ayudado a la construcción de este escrito porque en ocasiones solo conozco sus apodos. Sin embargo a todas y todos mis amigos y colegas del *graff* que directa o indirectamente han colaborado con esto les doy las gracias. Resulta necesario que de las gracias en particular a mi familia; a mi hermano Oscar y a mi madre Guadalupe por sostenerme en reiteradas ocasiones, por darme su cariño, su comprensión y apoyo.

Agradecimiento particular a la Maestra Lizbeth Ramírez Álamo pues sin su invaluable ayuda jamás habría terminado este documento. Por sus aportaciones respecto a la teoría psicoanalítica que me ayudaron a comprender de mejor manera las cosas que aquí pretendo explicar. Lamento mucho que no haya podido acompañarme hasta el final del proceso debido a mi torpeza. Sin embargo sus aportes se leen en el desarrollo de este trabajo.

A mi tutora la Dra. Martha Flores por su paciencia y empeño en la guía de este trabajo. Agradezco que me haya tenido siempre la confianza para permitirme escribir las cosas como las percibo. Creo que cualquier tutor de tesis doctoral debería ser como ella, pues me permitió darme de topes contra la pared sólo y encontrar la manera de desatorarme también sólo, sin dejar de estar al pendiente y sin dejar de guiar en el desarrollo de este escrito.

Al Dr. Marco Tulio Pedrozas (Ckib) por permitirme colocar este trabajo en espacios de debate como el Congreso Transdisciplinario Estéticas de la Calle en repetidas ocasiones y permitirme conocer tanto a Martha Cooper como a Henry Chalfant. Kafe Industrias rifa. Al Dr. Francisco de la Torre, quién me ayudo a dar los primeros pasos hacia el planteamiento metodológico expuesto en este trabajo y que además dio todas las facilidades para ir y realizar parte del trabajo de campo a Colombia, mientras enviaba avances y sistematizaciones de esa experiencia. Al Dr. Paco Pérez por ayudarme a desarrollar la conceptualización densa de los capítulos cuatro y cinco de este trabajo que es, en mi opinión, la parte más rica de este escrito.

Al Dr. Darío González Gutiérrez por permitirme constantemente exponer este tema en el área de Heurística Hermenéutica del Arte de la unidad. Ese espacio me permitió contrastar mis ideas con otros académicos preocupados por la interpretación de la imagen contemporánea. Al Dr. Enrique Ayala (QEPD) por haberme explicado que la trascendencia de nuestras palabras superará el tiempo y el espacio si tenemos paciencia. A mis demás profesores porque no puedo dejar de sentir arraigo por la UAM-X que me ha construido en más de un sentido.

A la gente de Colombia por haberme recibido tan hermosamente en el trabajo de campo. Al comité del 3er Encuentro Internacional de Muralismo por la paz de nuestros pueblos por todas las atenciones brindadas. Particularmente a Nathaly Rodríguez (Celeste Mompar) y a Diego Gómez (Latir) por haberme abierto las puertas de sus casas en mis últimos días de estadía en ese lado del mundo, marcaron mi vida de manera muy positiva.

A mis amigos Omar, Tere, Jesica Antonieta, Fernando, Karina, Natasha, Jess, Tania, Gaby y Jesica Pérez que me acompañaron en cada momento de crisis durante la realización de este documento. En particular también agradezco a mis amigos y colegas Didier, Daniel (Skoth), Brayan (Duek), Alberto, Fernanda (Fresa), Jaime, Carlos, Antonio (Cix), Alberto (Bet) y Daniel (Crom) por compartir tantas cosas conmigo y permitir que siempre este ahí cuando ustedes hablan de sus propios procesos; eso me ayudó a construir un texto rico en experiencia. Y también a París, quién con su constante cuestionamiento, lograba hacer que yo mismo me cuestionara sobre la viabilidad y alcances de este trabajo.

En memoria del Dr. Enrique Ayala Alonso, Esnaiper y Ateo, con quienes tuve la oportunidad de compartir aulas, muros y experiencias ricas en pintura.