

La ciudad, un “lienzo”. El uso del grafiti como lugar antropológico vincular de la opinión pública en el sur de Bogotá

EMANUEL ENCISO CAMACHO¹

Resumen

La noción de ciudad como lugar vital del ciudadano se constituye en una paradoja en la actualidad. Por un lado, la desterritorialización que el ciudadano vive, en el marco de la globalización, hace suponer que el “terruño” o los nexos que establece el individuo con un espacio y un tiempo específicos se difuminan, para dar paso a la virtualidad.

Sin embargo, manifestaciones artísticas populares, como el *kitsch* y aquellas provenientes de la cultura *underground* o de los movimientos alternativos de contracultura, dan luces acerca de unas lecturas de la ciudad desde el entendimiento del artista urbano con sus calles y sus pare-

1 Comunicador social, Magíster en Publicidad. Decano de la Facultad de Comunicación, Periodismo y Artes, Uninpahu, docente del programa de Comunicación Social RBVD, Uniminuto. Contacto: emanuelenciso@uninpahu.edu.co

des, donde estas fungen como “lienzos” en blanco listos para ser llenados por los relatos visuales que el artista tiene para ellas, como forma de representación de sus cosmogonías y sus opiniones acerca de lo que ocurre en su entorno, lo cual, en un segundo término, supone un proceso de catarsis o liberación por parte del artista, quien, en una suerte de mimesis e *intertextos*, transforma e reinterpreta su “realidad” y el territorio a partir de sus trazos, y lo dota de nuevas significaciones, e incluso subvierte el orden social y cultural diciendo lo que no está permitido por el establecimiento, reflejando luchas y tensiones de lo popular, o denunciando acciones que no han sido visibilizadas por otros agentes de la comunicación.

De este modo, desde la semiótica social, se exploran las relaciones que el artista del grafiti desarrolla con los muros de su barrio como lugar antropológico, mediante la aplicación de la técnica de historias de vida de dos sujetos que han desarrollado este arte en el sur de Bogotá.

Palabras clave: lugar antropológico, grafiti, opinión pública, arte popular.

Relato o narrativa de la experiencia

Pero igual uno llega y, bueno, le preguntan: “¿Usted de dónde es?”. Y es la relación de ahora con el parche de allá, con la gente de allá, ¿no? Yo soy del sur de Bogotá, yo soy del barrio... (Johan Duarte, comunicación personal, 27 de mayo de 2017).

Johan Duarte, mejor conocido en el *underground* como 'K-No Delix', llegó al mundo del grafiti cuando vivía en el barrio Las Acacias, en la localidad de Ciudad Bolívar. Fue en el Colegio Distrital Acacias II donde algunos de sus compañeros y sus profesores descubrieron el potencial de sus trazos. Aunque inicialmente estos evocaban la mimesis a partir de la técnica del calcado, posteriormente perfeccionó su estética en las pintadas sobre tela, con el fin de hacer pancartas en su colegio, en las entonces manifestaciones realizadas por los planteles distritales, en el marco de los paros del Magisterio, así como en los tradicionales *pisales* navideños.

Fue en 2000, cuando tenía 12 años, el momento en que 'K-No Delix' se interesó especialmente en las estéticas del *lettering*, conocido popularmente como *firmas*. Allí inició una mimesis de otros artistas urbanos de la localidad de Ciudad Bolívar, empezando con un trazo empírico; primero, a partir del uso del esfero en el papel, y posteriormente, con el aerosol, en la escuela de hip hop Elementer, entre los barrios Compartir y Juan Pablo II, de esa misma localidad.

Para 'K-No Delix', pese a iniciar sus estudios en Diseño Gráfico en diferentes instituciones universitarias, fue en el taller de grafiti donde aprendió a perfeccionar su trazo. En dicho espacio de aprendizaje pasó de ser estudiante a tallerista, y luego, director de la escuela, lugar en el que experimentó el grafiti como narración y transformador de vidas.

"Vi mucho como el equipo, en todo, se volvió un transformador de seres, diciéndolo así, un salvavidas para muchas personas. El grafiti comenzó a transformar no solo personas sino espacios" (Johan Duarte, comunicación personal, 27 de mayo de 2017).

Así, bajo un estilo que el artista denomina una fusión entre la ilustración, el realismo y la deformación del personaje, 'K-No Delix' ha logrado establecer vínculos entre las comunidades aledañas a las paredes que interviene, y su opinión frente a temas que comparte con la ciudadanía, haciendo uso de elementos retóricos y simbólicos.

Entonces por medio de ese estilo, no solo se llega a la gente que pinta grafiti sino se llega a las otras demás personas, porque comencé a pintar murales, unos que eran los que quiere la comunidad en sí, como por ejemplo cuando ellos dicen 'no, que nosotros queremos murales que reflejen la educación, el medio ambiente, que reflejen necesidades', que sean bonitos porque la gente vive en la periferia...
(Johan Duarte, comunicación personal, 27 de mayo de 2017)

En ese orden de ideas, el artista comienza una liberación y una transformación de su ser desde lo estético, donde, a partir de elementos intertextuales, provenientes de sus contextos y sus cosmovisiones, exterioriza su opinión frente a los fenómenos que acontecen en su microrrealidad, de tal modo que los trazos están en representación, en términos semióticos, de las intersubjetividades de sus experiencias con las experiencias de otros.

De ese modo, a partir de la opinión que el artista urbano traza en el grafiti, en eso que podría denominarse *concepto*, 'K-No Delix' ha logrado un sino de reputación o reconocimiento dentro de la comunidad cuyos muros interviene, y en tal virtud, su estatus, que lo ubica como sujeto político y ser sensible (estético), en relación con otras expresiones urba-



nas, como aquellas provenientes de los *barristas*, lo cual, en todo caso, sitúa al ciudadano en un juicio estético, cuyos parámetros del gusto están mediados por la narrativa y por los marcos simbólicos que legítimamente logran interpretar del *texto en la pared*, en ese plano que Verón (1990) denomina como las *gramáticas del reconocimiento*.

En San Francisco o allá en Ciudad Bolívar pasó algo bacano. Uno ve que la comunidad decía, así no me conociera, pero ya me habían visto pintar, para arriba para abajo, decían: ‘¡Bacano lo que usted hace! ¡Eso sí es grafiti! ¡Esos no son rayones como los de los barristas!’.

O sea, ya identificaron que el barrista tiene una firma y que el que pinta grafiti tiene otra. (Johan Duarte, comunicación personal, 27 de mayo de 2017)

Asimismo, la reputación percibida por el artista como forma de reinterpretar el territorio en términos de una apropiación simbólica también se erige como una condición antropológica para reconocer en este un lugar vital en el que se experimenta una fase catártica dentro de su *ethos* y su *pathos*, pero, a su vez, como sujeto político, quien, a través de unos códigos (semiosis) y de lo que podría denominarse unos cánones de belleza (estética), sugiere formas de poder y actuar en ese terruño frente a otros grupos sociales, *parches* o *combos* que intervienen los muros de la ciudad, ya sea desde el mismo u otros estilos.

En tal virtud, hay una legitimidad del derecho a pintar en determinada pared que se ha convertido en el lugar vital del artista, bajo un andamiaje estético que en caso de no cumplirse puede conducir al ejercicio

de la violencia, y transmitir el territorio en un texto dominado por el poder y las tensiones. A través de la historia de vida de 'Ragger', un grafitero que se dedica a pintar letras o *lettering*, se comprende cómo los códigos implementados por el artista transforman el espacio resignificándolo y, por ende, imbricándole un aura que se asemeja a la esfera de lo privado.

'Ragger' nació y vivió sus primeros diez años en Bosa José Antonio Galán. Al igual que 'K-No Delix', su lugar de vida siempre ha sido el sur de Bogotá. Luego de experimentar algunos problemas familiares, el artista se trasladó al barrio El Tunal, cuando tenía 10 años. Allí ingresó al Colegio San Benito Abad, y sus inicios en el grafiti se dieron cinco años más tarde, época en la que comenzó a *parchar* y *montar tabla* en el barrio Candelaria La Nueva (Ciudad Bolívar). Su interés, principalmente, en el *lettering* nació cuando vio a algunos de los integrantes de su grupo interviniendo un muro, y uno de ellos lo invitó a practicar.

Sin embargo, dadas las dificultades económicas por las que atravesaba su familia, sus primeras pintadas fueron hechas con vinilo y brocha. Empero, desde el manejo estético del discurso del grafiti, el artista tenía claro que este arte solamente se asociaba a la *pintada* de firmas, y determinaba, por tanto, los demás estilos como otras formas de arte urbano.

Así, una forma de legitimar el discurso del grafiti se entiende a partir de la validación de las expresiones que comprenden este tipo de intervenciones generando un proceso de otredad y tensiones frente a grupos que intervienen con técnicas como el *street art* o la ilustración. En ese sentido, se reivindica el territorio que se va a intervenir partiendo las consideraciones estéticas de lo que, desde un canon atomizado, se denomi-

naría grafiti, y generando así que lo externo a esas fronteras simbólicas sea inferiorizado y, por lo tanto, puesto en discusión como arte grafiti.

Hay gente que conozco que hacen street art, y en la mala, porque ya ellos si intentan digamos apoderarse de los muros, no saben que son reglas, entonces es como apoderarse y para mí el grafiti son letras, y si no sabe qué es hacer letras con aerosol, en grafiti, ipaila!, no es grafiti, y para mí ellos no hacen grafiti, hacen con aerosol, porque no cualquiera que hace con un aerosol hace grafiti, o si no los barristas serían los súper grafiteros. ('Ragger', comunicación personal, 1 de julio de 2017)

Así pues, el vínculo que se establece entre el sujeto con el territorio puede convertirse en un aspecto problemático. Por ejemplo, dentro de los códigos empleados por 'Ragger' y el grupo de grafiteros que lo acompañan, se destaca el hecho de que un artista puede borrar la creación de otro en la pared solo si demuestra que, estéticamente hablando, su propuesta artística es "mejor" que el anterior grafiti, pero, a su vez, si este "lienzo" urbano ha sido el *terruño* de un artista, y ha sido demarcado simbólicamente como propio, un nuevo grafitero podrá solicitar el espacio para realizar su *pintada*, y dependerá de la aprobación o no de su "propietario".

[...] no voy a *tapar* a alguien que pintó en ese barrio y es de ese barrio, es como lo lógico. Como si alguien va a venir a mi barrio a pintar que es de otra localidad y va a pintar encima de lo que yo pinté, no puede; él puede pintar si encuentra un muro que esté sin pintar y



eso, y si la persona lo pinta, bien, pero si ya llega a taparme o yo llego a tapar a alguien es para conflictos; porque es como reglas, alguien serio que haga grafiti lo sabe. ('Ragger', comunicación personal, 1 de julio de 2017)

En tal sentido, el territorio se *gana*, en primera instancia, desde lo estético, y posteriormente, a partir de la reputación del artista, en tanto ello implique reconocimiento de su arte y de su pertenencia a un grupo o un *club de pintada*, como condiciones *sine qua non* para instaurarse y apropiarse de una pared para *pintar*. Estos códigos, que en términos semióticos son simbólicos, por cuanto a sus marcos se apela desde un contexto y hacen parte de un común acuerdo o una transacción por parte de una comunidad especializada como los grafiteros, es la forma tradicional de comunicarse con el otro, de interpelarlo, e incluso, establecer una serie de sanciones a quienes infrinjan o desconozcan la convención.

Ahora bien, en el nivel de la opinión, la pared se convierte en un lugar vital, en la medida en que el artista refleja sus propias realidades, se desahoga desde su propia narrativa, y luego de plasmarla en ese "lienzo" urbano, ingresa a una especie de catarsis, no solo desde su rol de artista, sino también, como sujeto social.

[...] lo que hacía cuando pintaba en la calle, es como, en el muro me desahogaba, como tanto odio, tanta represión [...] Yo llegaba súper estresado, como que a veces había días pesados que uno se carga de mucho odio hacia la gente, ¿sí? Y me pasaba bastante porque diga-



mos yo ahorita, hoy en día odio a la gente, es normal, soy súper esquivo con la gente; a pesar de que estudio mercadeo, entonces es como una contradicción. Entonces yo lo que hacía era llegar a pintar y mientras iba saliendo ya sabía que era coger un aerosol y todo, ya mientras iban fluyendo las cosas yo iba dejando ahí como todo ese odio, toda esa rabia, todo, tanto así que yo terminaba de pintar y salía como alguien, nuevo, alguien libre, tranquilo, pa' volverme a estresar como a las dos horas. ('Ragger', comunicación personal, 1 de julio de 2017)

Interpretación-reflexión desde la experiencia

En primera instancia, los actores entrevistados reivindican el territorio y lo resignifican, no solo a partir del embellecimiento del espacio público, sino que, además, interactúan con él, la comunidad y sus pares, a partir de marcos simbólicos que pueden considerarse de una amplia gama, y entre los que se destacan los códigos comportamentales para permanecer en el espacio, el derecho a pintar en una pared, la propiedad simbólica que ejerce un artista, o *crew*, frente a sus pares u otras comunidades de artistas y, por supuesto, los rasgos identitarios del artista que se adscribe a un grupo determinado como viraje de su propuesta estética.

En concordancia con ello, la reivindicación del espacio como propiedad simbólica del artista también se da desde la legitimidad del grafitero, en el entorno de la pared intervenida, en tanto una posibilidad de canon estético, donde la otredad es valorada, en primera instancia, en términos

de lo que se considera o no una expresión grafiti, y posteriormente, bajo un juicio estético subjetivo, que también parte de unos códigos convencionalizados entre los grupos, al considerar si un *performance* es digno de permanecer en la pared o, por el contrario, de ser borrado y reemplazado por un contenido “mejor” o más elaborado.

Ello, en últimas, pone a la pared en una relación mediadora y posibilitadora de vínculos entre el artista y su contexto social de intervención, en la medida en que el empoderamiento del espacio y la evolución estética de su trazo, plasmado en el espacio público, le permiten ganar reconocimiento y reputación como artista, y así entrar en una relación de diálogo con la comunidad y otros artistas, que interpretan sus estéticas y comprenden sus formas de ver el mundo, a partir de la expresión grafiti.

Referencias

- Augé, M. (1993). *Los no lugares: espacios del anonimato*. Gedisa.
- Castro, S. R. (2012). *Diagnóstico Graffiti Bogotá 2012*. Instituto Distrital de Recreación y Deporte.
- Gadamer, H. G. y Argullol, R. (1998). *La actualidad de lo bello*. Paidós.
- Ortiz, R. (1998). *Otro territorio: ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Convenio Andrés Bello.
- Silva, A. (1987). *Punto de vista ciudadano. Focalización visual y puesta en escena del graffiti*. Instituto Caro y Cuervo.
- Silva, A. (1994). La ciudad como arte. *Diálogos de la Comunicación*, (40), 1.



Silva, A. (2003). *Urban imaginaries from Latin America, Documenta II*. Hatje Cantz.

Silva, A. (2006). *Imaginario urbanos*. Arango.

Verón, E. (1993). *La semiosis social: fragmentos de una teoría de la discursividad*. Gedisa.