

Fotografiar graffiti: siguiendo el rastro de “los otros” a través de sus huellas en la ciudad

Carmen Ciudad González
Universidad de Castilla La Mancha

En el proceso de investigación etnográfica sobre los modos de producción del espacio público urbano y en el que las cuestiones y temáticas para la observación giran en torno las maneras en que los ciudadanos perciben y practican la ciudad, los graffiti, en tanto trazados iconográficos y textuales en la calle, evidencian una manera diferente de narrarla. Lo que nos interesa de las diversas inscripciones en la pared es lo relativo a las prácticas sociales, el ser humano como productor de sentidos (Suárez 2008) que quedan plasmados en dichas manifestaciones culturales en este caso recogidas en fotografías que también son una fuente de sentido, ello implica ubicar conceptualmente imagen-texto y las herramientas para descifrarlos sociológicamente.

Este trabajo pretende una reflexión sobre diferentes implicaciones teóricas en el proceso de producción de una etnografía visual sobre el papel de los graffiti en la construcción del espacio público, perteneciente al “Proyecto de cartografía antropológica en Ciudad Real¹”.

Los graffiti en la iconosfera urbana

Las inscripciones grafitistas resultan un recurso de comunicación que invade cualquier superficie de visibilidad pública presentándose como una obra crítica y marginal, con frecuente atracción hacia lo subversivo o lo reprimido, caracterizándose por su fragilidad y carácter efímero -las paredes son periódicamente objeto de limpieza- y en las que el anonimato rodea a sus autores, ya que incluso los tags son seudónimos que pocos iniciados conocen. Incluso la utilización del propio término resulta especialmente elusivo (puede aparecer indistintamente como graffiti, grafito, grafiti, pintada...) coincidiendo con la amplitud semántica de la propia etimología de la palabra, del griego *grapho* –arañar, rayar, grabar; pintar, dibujar, escribir; componer, inscribir, registrar– (Vigara y Reyes, 1997; Garí 1995). Pero indudablemente es observable que ciertos

¹ Gran parte del trabajo de campo para este proyecto - <http://www.meipi.org/mapeociudadreal> - ha sido posible gracias al disfrute de una Licencia por Estudios concedida por la Junta de Comunidades de Castilla la Mancha durante el curso 2008-2009.

graffiti presentan una factura textual [imagen 1], modelo francés o europeo, heredera de “una tradición de pensamiento filosófico, poético, humorístico en forma de máxima” (Garí, 1995: 30) mientras que en otros predominan los elementos icónicos sobre el texto [imagen 2], modelo americano, destacando la influencia de arquetipos que actualizan el imaginario visual, fundamentalmente la televisión o el cómic.

Dichas manifestaciones representan un universo de oposiciones que interaccionan creando una polifonía, una “aglomeración conversativa” que conduce a una textura fragmentada (Garí, 1995: 261); un universo que ha logrado que la mirada de y sobre lo urbano no pueda prescindir de su presencia, como el muro en la ciudad de Berlín, los del metro de Nueva York, graffiti en Mayo del 68 desde la retórica situacionista; o la mirada crítica de los autores-escritores de graffiti. Podríamos incluso hablar de la fuerza simbólica del graffiti para definir o etiquetar lo urbano a través de impulsos apocalípticos o pronunciamientos oraculares² (Foster, 2001: 27)



[Imagen 1] Intervención textual



[Imagen 2] Street Art en gran formato

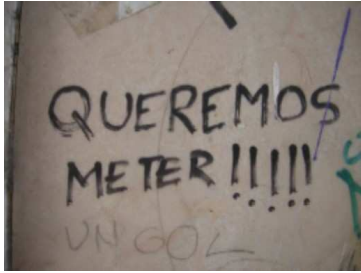
Reflexiones teóricas sobre los graffiti

La problemática de estos mensajes ubicados en el campo icónico-textual ha planteado diferentes miradas, tanto por parte de los historiadores de arte, como desde la filología o teoría del lenguaje, el análisis del discurso o la teoría de la comunicación.

Norman Mailer describe los graffiti del metro de Nueva York y los encuadra en una nueva forma de concebir la Historia del Arte incidiendo en el problema de la recepción de los mismos por ser percibidos como obscenidades de “aseo de caballeros”, prohibidos y ejecutados furtivamente desde el pánico (Mailer y Naar, 2010).

Transgresiones entre lo cultural y lo político, exploraciones con un peso performativo, para Fernando Figueroa, el “Graffiti Movement” representa un movimiento estético ligado a lo suburbano, con intervenciones de diversa tipología, desde lo porno-escatológico hasta lo psicopatológico, en una ocupación simbólica del espacio mayoritariamente por y para la mirada masculina [imágenes 3 y 4], señalando el aspecto territorial del graffiti y de apego al objeto, pero también las estrategias de movilidad, el hacerse notar, el dejar constancia. (Figueroa, 2006)

² Foster lo hace en referencia a la segunda neovanguardia y al lenguaje de mayo del 68.



[Imagen 3] Espacio para un determinado...



[Imagen 4] ...punto de vista.

E: ¿Hay chicas en el movimiento hip hop? [imagen 5]

P: Muy pocas, muy pocas ¿Que por qué? Bueno, eeh... me gustaría tener a lo mejor unos conocimientos para poder comparar con otros... movimientos no, con otras ciudades. Por ejemplo, el porcentaje de chicas que tocan instrumentos en grupos rock, ¿eh?, puede ser... no sé si habrá una o dos chicas, sí, sí, pero en general el sector femenino no se le ve muy... (...) Lo que sí es cierto y me he acordado, ahora que he visto a unas chicas... las chicas suelen ser “las novias de”. [Entrevista-paseo con P., rapero, 22-02-09]



[Imagen 5] Consigna feminista

El análisis del graffiti se despliega desde presupuestos o narrativas esteticistas o bien desde interpretaciones epidemiológicas de las bandas callejeras de los jóvenes, del incivismo o de lo delictivo (Berti, 2009), entre la comisaría y la galería (Ramírez, 1992); desde otra perspectiva, la investigación de corte etnográfico incide sobre los sujetos escritores de graffiti en relación al medio en el que se desenvuelven y las respuestas que producen sus intervenciones en la ciudad –limpieza y medidas de seguridad y policiales– (Ferrell, 1996; Castleman, 1987).

El propio Banksy, conocido y valorado como artista de graffiti y su trabajo como guerrilla artística, teoriza y define el marco de su actuación con una clara intencionalidad político-poética: “Algunos se hacen policías porque quieren hacer del mundo un lugar mejor. Otros se hacen gamberros porque quieren hacer del mundo un lugar más bello” (Banksy, 2006: 8), pero poniendo en cuestión el sentido subversivo de sus intervenciones: “¿Por qué tan solo pintar dibujos de un revolucionario cuando en vez de eso se puede actuar realmente como tal? (Banksy, 2006: 47).

Brassaï fotografía los graffiti en el París de los años 30 a los 50, “De la pared de las cavernas a la pared de la fábrica” reza su primer texto. Próximo al movimiento surrealista y adoptando una visión onírica de las pintadas vincula su práctica a la necesidad de “dominar el frenesí del inconsciente”; para este autor fotografiar se vincula al arte de la memoria destacando la importancia de fotografiar las cosas pequeñas de la vida cotidiana, las personas y el medio que les rodea (Brassaï, 2008).

Un espacio social liminal

Asociados a las culturas juveniles, a las paredes de los centros de enseñanza, a la sociabilidad de los jóvenes, los muros de la ciudad se pueblan de espacios en referencia al mundo de la superación de límites, al exceso en el deporte, en la música o en la danza; pero también en lo referido a las drogas, que Oriol Romaní estudia en el contexto de la identidad juvenil y en relación a la complejidad de las sociedades urbanas y la problemática de la gestión del cuerpo, la pérdida de su centralidad, la especialización y la expresión de las emociones (Romaní, 2002) Dicho tratamiento oscila entre determinadas formas de arte corporal, *branding*, escarificaciones, tatuajes, *piercings*, y otras conductas autolesivas socialmente no aceptadas, pero en donde la novedad reside en la priorización del papel del cuerpo para producir identidades diferenciadas (Porzio, 2004).

Límites para ser traspasados por una cultura performativa diversa, palpable tanto en la excentricidad en el vestir como en contenidos estéticos en los distintos canales de expresión (Machado, 2002; Calabrese, 1989; Garí, 1995) representada por distintos estratos sociales, las tribus urbanas, desde los pijos hasta los skins, microculturas en el sentido de “flujo de significados y valores” (Feixa, 1999) que en los espacios intersticiales actúan en base a “parámetros estéticos y escenográficos compartidos, en redes comunicacionales... y en la apropiación del tiempo y del espacio por medio de un conjunto de estrategias de ritualización permanente o eventualmente activadas” (Delgado, 2002: 116-117) explotando la búsqueda ante todo de “ser distinguidos” en el espacio público del que se reapropian porque en él “encuentran el marco de su propia incertidumbre y su liminalidad” (Delgado, 2002: 119)

Yo cantaba, yo rapeaba, otros patinaban, otros pintaban graffiti (...) Estamos hablando de la primera mitad de los noventa. La cantidad de gente (a la) que le podía interesar cosas alternativas era muy pequeña, y en esta ciudad más pequeña todavía, entonces el grupo cerrado nuestro se dedicaba al tema del hip hop, pero también nos juntábamos con gente que hacía punky, que hacía malabares, que hacía rock, o sea, en general todo lo que se salía de la masa, y todos nos juntábamos. Si tengo que poner aquello que nos identificaba... lo que teníamos en común, creo que todos éramos de izquierdas y estábamos contra todo lo que nos pudiera parecer de derechas.

E: Una actitud política...

P: Más que actitud política, era el lado político que decíamos. Porque activistas no éramos muchos. Por ejemplo, yo me consideraba algo extraño dentro de ese grupo, porque yo tenía más cultura, leía, me interesaba por cosas de una manera intelectual, y creo que salvo dos o tres más, eso no ocurría. Pero estaba claro que lo que no nos gustaba era la derecha y sobre todo la extrema derecha.

Y, bueno, eso nos impidió también integrarnos un poco en lo que es la masa de nuestra generación: los bares a los que ellos iban nosotros no los frecuentábamos, no nos gustaban. Nosotros éramos un poco los extraños (...)

(...)Yo no puedo decir que me haya aburrido, porque yo pillé aquello, en realidad era mi metamorfosis. Entonces realmente visto desde fuera probablemente no hicéramos nada, pero creo que de cada día pude sacar algo, y cada día forjó un poco lo que soy ahora (...)

(...) Siempre va a existir la necesidad de distinguirse. Todos los individuos no pueden distinguirse de forma individual, es prácticamente imposible, ahí es donde se crean los grupos, y claro, para distinguir los grupos tienes que tener nominaciones, aspectos, costumbres, vocabulario, etc. Entonces, nosotros, nuestra ropa no pretendía ser diferente a la de otros, sino que simplemente era la que nosotros veíamos en los videoclips en la TV.

Ahora hay gente que me dice que yo no parezco rapero, tengo treinta años y no puedo parecer un chaval de diecisiete toda la vida. Pero, no sé, yo soy lo que soy.

Por ejemplo, ahora no rapeo, pero puedo dar clases a chavales que rapean. No me refiero a dar clases a alumnos o chavales cualesquiera, sino que se crea un curso de chavales para enseñarles a hacer hip hop, de hacer graffiti, y me llaman a mí para darles una introducción histórica de donde viene, bueno, ya lo hago yo. Eso es también participar de la comunidad hip hop [imag. 6], no tengo porqué comprarme una gorra. [Entrevista-paseo con P., rapero, 22-02-09]



[Imagen 6] Comunidad Hip-Hop

Podemos considerar las inscripciones en la pared³ como un espacio liminal en tanto umbral o separación, espacio-anomalía diferenciado de naturaleza mediadora entre la sociedad y la cultura de los jóvenes, espacio cognitivo y vivencial que da sentido a un modo concreto de poetizar, construir, segmentar y transitar el paisaje urbano; un lugar donde se concentran una gran cantidad de significados y representación de emociones intensas, donde entran en contacto esferas diferenciadas y en ocasiones opuestas, lo que también lo convierte en un espacio de ansiedad para la comunidad, especialmente porque evidencia sus puntos de ruptura; objeto-espacios transicionales que materializan la majestad del umbral, imágenes de la vacilación, la tentación y el deseo (Bachelard, 1991: 262-263) Graffiti como manifestación de saber cultural, pero también de liberación de fantasías reprimidas, paredes que se transforman en escenario de divagaciones, confesiones afectivo-amorosas o de deseos sexuales; por otro lado, como afirmación de identidad o manifestación de pertenencia a un grupo (Machado, 2002: 26-27)

Espacio también de violencia simbólica con una puesta en escena que se ejecuta tanto desde la prohibición como en el acto de inscribir y borrar continuo, tejer y destejer el muro-tela de Penélope, ilegítimo, visto como acto vandálico (Machado, 2002) en contra del discurso que está “en el orden de las leyes” y que genera procedimientos de exclusión y control con el fin de “conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad” (Foucault, 1987: 11-12). Precisamente las pintadas más groseras atentan a la línea de flotación del orden del discurso que tanto en la sexualidad como en la política –espacios del deseo y el poder– establece su dominio, como acontecimiento aleatorio que molesta, como discurso que no se apoya en el discurso verdadero, en la “voluntad de verdad basada en un soporte y una distribución institucional” (Foucault, 1987: 18) práctica cultural que podríamos llamar “de resistencia” y que configura un sistema alternativo de significados que pugna por establecer nuevos y diferentes órdenes; dichas prácticas culturales, lingüísticas y discursivas participan en la diferente constitución de territorios comunitarios, tanto físicos como simbólicos en un proceso de resemantización del espacio público por parte de las microculturas juveniles constituidas en “gente de frontera”. (Delgado, 2002)

³ Término sugerido por Enrique Santamaría en el curso de los debates realizados durante las II Jornades de Treball *Fotografia i alteritats* (Barcelona, 11-12 Diciembre, 2009).

Cartografiando graffiti

Respecto al graffiti de autor podemos encontrar Street Art, Graffiti Style o Postgraffiti que podría oscilar entre la denuncia y la ornamentación o el “Pseudograffiti” (Calabrese 1989) ejecutados con diferentes y múltiples técnicas compositivas. Declaraciones políticas, convocatorias, consignas aparecen con la firma de distintos grupos o partidos. Desde la pintada anónima, el cartel manual, los flyers o pequeños panfletos u octavillas, el estencil o estarcido a partir de una plantilla o bien el garabato, los grabados raspados... podemos encontrar textos de diverso contenido [imágenes 7 y 8] nombres, números, números de teléfono, direcciones web, firmas, declaraciones de amor, poemas, palabras y dibujos obscenos, insultos, amenazas...



[Imagen 7] Ironía



[Imagen 8] Promesa, amenaza

Utilizan soportes tales como paredes, señales de tráfico, puertas, cocheras, escaparates, buzones; en los vestigios industriales de la ciudad, como las casetas de toma de luz, las tomas de agua bomberos en los portales, o las vallas en el perímetro de las obras y construcciones. Los materiales de pintura o escritura pueden ser desde objetos que hagan incisiones en la pared a lápices, bolígrafos, *sprays*, *typex*. Las zonas en las que el graffiti se densifica suelen ser cercanas a centros de enseñanza secundaria, cocheras y espacios retranqueados, zonas oscuras, pasajes, obras, paredes blancas que delimitan solares vacíos o en construcción, puerta de iglesia, casas antiguas o abandonadas, locales abandonados cercanos a la ciudad: antigua lechería, antiguas granjas, los restos de la antigua fábrica de cerveza Calatrava.

D: Por aquella época estábamos picaos con eso, con subir...

C: Como El Muelle

D: Hubo algunas que hizo un colega, el Moncho, a ver si se puede decir, porqué no, en el Jaleo, que habían montado una estructura, luego la quitaron, pero claro, él cogió, se subió por la estructura y luego la quitaron y se cayó y la peña estaba loca (risas)

Llegaba un momento que ibas por la calle y no veías, sólo pensabas (cómo subir) por esa tubería, por ese cajón, de aquí me paso a aquí y luego allí...

[Trayecto 19 A, entrevista- paseo con C. y D, grafiteros, 14-03-2009]

En las zonas de la ciudad más corporeizadas, zonas en las que hay suciedad, restos de orina, vómitos o excrementos, condones y compresas. Olor a orín, restos de botellas vacías, bebidas en lata, restos de los envases de pintura. En los edificios deshabitados, restos de colchones o sofás, asientos mugrientos, con frecuencia restos de fogatas para calentarse; ciudad útero en contraposición a la “ciudad fálica” (Richard Sennet 2007) y los graffiti huella o marca que se tatúa en su piel.

¿Quiénes operan en dichos espacios de forma más visible? Los chicos que se definen actualmente como pintores de graffiti, que quieren ser artistas y tratan de exponer como pintores con un halo alternativo, acosados por preocupaciones por el dinero para comprar los materiales y por tener sitio para pintar, para exponer.

Me intereso sobre si ellos mismos pintan, que cómo lo hacen, si es por la noche... El más bajito dice con guasa, “se pide permiso”, el más fuerte, “se pinta cuando se puede”... Y me empiezan a explicar la pintada que estoy viendo en la valla de manera que COMB [imagen 9] es la firma, DRC significa dirty (sucio) RC es Ciudad Real, sería por tanto dirty Ciudad Real, Ciudad Real sucio (...) También aparece el número 626 (...) me dicen que significa el código que usa la policía cuando alguien está haciendo una pintada, eso es *un 626*. [Encuentro con un grupo de cuatro adolescentes, 24-12-08]



[Imagen 9] Firma COMB, 626

(...) El chico que pinta me enseña la hoja que ha sacado de Internet, dice que así se fija y saca sus letras para aprender a hacerlas [imagen 10]. Lo saca de Internet, dice, “una foto de Google, normal”. En la pintada que acaba de hacer pone HIP HOP con las letras entrelazadas y me dice que lo ha escrito porque es la música que le gusta. [Encuentro con dos chicos adolescentes que acaban de realizar y fotografiar una pintada, 07-01-09]



[Imagen 10] Aprendiendo a escribir letras bomba

Cuestiones metodológicas en la fotografía de graffiti

En el marco conceptual de la investigación, para recoger testimonio de la obra efímera, la huella de los otros que se desvanece y se pierde, y del contexto material en el que se ha producido la obra, la utilización de la fotografía plantea diversos temas.

Construcción de la relación de alteridad

Desde una perspectiva antropológica, para dar cuenta de la diversidad, es necesario construir dicha relación de forma creativa, evitando tanto el temor y el rechazo de los “otros” [imagen 11] como la consideración de la otredad como carencia; disposición de la mirada e interrogaciones sobre la trama de dinámicas sociales y culturales en la

compleja realidad social. La “imaginación sociológica” que introduce “dudas, azares, y asociaciones; derivas, labilidad, fluidez e inexactitud en los procederes” (Santamaría, 2002: 43) nos orienta en la búsqueda por identificar el nosotros y los otros, indagación que queda relativizada teniendo en cuenta los procesos culturales y espacios que ya no son definidos y claros; las identidades e identificaciones complejas que se hacen, deshacen y rehacen continuamente, diferencias y desigualdades; todos los ingredientes a partir de los cuales se desenvuelve la vida en una ciudad, en donde sus transformaciones y configuraciones son el resultado de múltiples historias, accesos y usos de sus habitantes; la alteridad se ubica en la recomposición del paisaje mental e imaginario de las personas puestas en relación.



[Imagen 11] “Fuera *extrangeros*”

Relación de otredad también desde una antropología reflexiva porque en la foto reproducimos “la mirada que lanzamos al mundo”; en cambio, la mirada ajena se traslada a nuestra propia mirada cuando la observamos/interpretamos, de manera que la fotografía se convierte en “un medio entre dos miradas” (Belting, 2007: 276)

El campo de lo fotografiable

El objeto percibido como digno de ser fotografiado (Bourdieu, 1979) viene dado por el marco en que cada grupo social –clase, profesión, camarilla artística según el autor, ¿podríamos añadir edad, género, grupo migratorio?– ha organizado sus propios esquemas de percepción y pensamiento y que está en relación con el *habitus*, es decir, con la lógica en la que pensamos y actuamos en lo social y que están arraigadas corporalmente en disposiciones inconscientes. Es interesante destacar por tanto que la toma de una foto revela al mismo tiempo que las intenciones explícitas (estéticas, éticas) del autor el significado que le confiere el grupo al que pertenece lo que implica la captación del sentido común y poder ocuparse de la imagen sin ser un iluminado. Para Eliseo Verón, el soporte fotográfico hace posible, por primera vez, la puesta en representación de aquello que lo privado tiene de comunitario poniendo en relación lo público con lo individual o privado (Verón, 2010)

La referenciación de la imagen

En la fotografía de graffiti, una representación de otra representación [imágenes 12 y 13] analizamos relaciones entre imágenes, intertextualidad, referencias, oposiciones, identidades... estudio imbricado con la reflexión sobre “el trato simbólico y a veces mágico que tenemos con la foto” (Belting, 2007: 272).



[Imagen 12] Referencias culturales



[Imagen 13] Imagen de imagen

Para Barthes en la fotografía la reducción del objeto al pasar a imagen no supone una transformación, entre objeto e imagen no es necesario un código de comprensión, es un “mensaje sin código” (Barthes, 1992: 13) Pero la connotación de la imagen se produce tanto al nivel de la producción del mensaje fotográfico como al nivel de recepción, de manera que la foto no sólo se percibe, sino que se lee según ciertos códigos, considerando como factores de connotación las normas profesionales, estéticas o ideológicas. Y la condición denotativa u objetiva, el “yo estuve allí” de la fotografía deviene en una especie de mitificación, una interpretación del que contempla la fotografía pues la significación de una determinada fotografía sucede según determinados valores sociales o culturales (históricos); la paradoja de la fotografía reside en que el mensaje connotado (o codificado) se despliega a partir de un mensaje sin código, de manera que la fotografía podría ser al mismo tiempo “natural y cultural” (Barthes, 1992).

Ambigüedad en el significado de la fotografía, polisemia de las imágenes fotográficas (Sontag, 2005) alteración en la representación, “la objetividad de la imagen no es más que una ilusión” (Freund, 1972:142), a diferencia de otras imágenes visuales, la fotografía no es una imitación o una interpretación de lo fotografiado, sino una huella, “un rastro directo de lo real”, pero no narran nada por sí mismas, sólo conservan las apariencias instantáneas (Berger, 2003: 56-57). Como medio de expresión necesita de un texto -título- para ser dotada de significado, como medio de investigación representa una ayuda para llegar a una conclusión, suministra información –el detalle– dentro del marco conceptual (Berger y Mohr, 2008: 98) plasma la realidad desprevenida en “los momentos intersticiales”, citando a Robert Frank “las fotografías muestran realidades que ya existen, aunque sólo la cámara puede desvelarlas” (Sontag, 2005: 173-174).

A partir de una posición ética Sontag (*op. cit.*) expresa su inquietud por la relación entre el punto de vista fotográfico y el orden moral del espacio, es decir, ¿para qué fotografiar, para reproducir clichés o para promover visiones nuevas? La fotografía “recicla” lo real, es decir, produce nuevos significados, aunque para la autora exista el peligro de considerar la belleza de las imágenes por encima de la del modelo y caer en la tentación de anestesiar la realidad.

Desde un punto de vista técnico, el desciframiento del mensaje fotográfico pasa por tener en cuenta tanto la mirada del fotógrafo como la del programa con el que se configuró la cámara (Flusser, 2001: 45) Y actualmente las imágenes digitales despiertan serias inquietudes sobre algunas cuestiones que parecían solventadas, poniendo en duda la esencia misma de la naturaleza de la fotografía. Para Fontcuberta, el estatuto icónico del registro fotográfico convencional queda suplantado por la tecnología digital cuyo régimen se acerca a la pintura por un lado y por otro a la escritura, ya que la inscripción

óptica de la imagen se realizaba como una proyección global en toda la superficie (del papel) y al mismo tiempo; pero con la digitalización la imagen aparece configurada a partir de píxeles que pueden operarse individualmente, como pinceladas o letras (Fontcuberta, 2003).

Nuevos usos de la fotografía

Los graffiti fotografiados y puestos en circulación por sus mismos autores son parte de un proceso que permite a los individuos redefinir su identidad y sus relaciones en la sociedad; desde este criterio podemos decir que una fotografía es lo que queda del objeto o de la escena representada, “pero ese “resto” se va a socializar e historizar progresivamente (...) en un momento crucial de la construcción del individuo de la modernidad” (Verón, 2010: 7) En el caso del graffiti y de la fotografía de graffiti realizada por sus propios autores tenemos una primera exposición pública del objeto y una posterior sobreexposición al ser fotografiado y expuesto en la plaza pública de Internet (foros, chats, blogs...) Estos mismos medios pueden llegar a proporcionar pistas (a menudo interesadas, a la manera como el cazador muestra en la foto sus trofeos) sobre el autor/autores de los graffiti que en la calle permanecen de forma anónima.

Una nueva forma de entender la creación y el compartir las imágenes fotográficas, “la cultura ‘snapr’ basada en la producción para el intercambio” como una nueva forma de comunicación (Ardèvol y San Cornelio, 2007) Y también las producciones que hace la gente por y para sí misma y publicita al colgarlas en los sitios web, la autoproducción, se presenta como una forma de acceder a las nuevas prácticas populares de autorrepresentación en la que la recepción de la fotografía, la interpretación de la foto por los sujetos se constituye en un eje fundamental del análisis antropológico.

Texto vs. imagen, imagen vs. texto

En referencia a las contradicciones entre cultura del texto frente a cultura de la imagen, Belting, analizando la obra de Robert Frank —las fotos de la serie *Words*— propone una comparación entre imagen y escritura. La escritura como imagen del lenguaje coloca en el mismo plano texto e imágenes como actos intermedios entre el hombre, el mundo y entre los propios hombres (Belting, 2007); en la dialéctica texto/imagen existe una relación histórica marcada por la tensión entre ambos términos y la fotografía ha configurado de una forma nueva esta relación; los textos, tradicionalmente, han explicado las imágenes, pero en la actualidad se subvierte el orden ya que las fotos ilustran los artículos o ensayos provocando el análisis crítico, esto es, textual (Flusser, 2001) En el otro extremo, la imagen resulta transmisora de situaciones, no de conceptos o categorías abstractas propias de los textos antropológicos (Delgado, 1999). Rosalind Krauss contempla un mundo en proceso de reestructuración por el dominio de las formas visuales [imag.14], y en particular por la fotografía...ese cambio de la forma de las imágenes que constituyen cada vez más nuestro entorno lleva consigo un cambio en la estructura dominante de la representación, posiblemente con consecuencias sobre los procesos simbólicos e imaginarios mismos —es decir, que el modo de producción de signos afectaría a los procesos mismos del conocimiento (Krauss, 2002: 92).



[14] Metáforas visuales poderosas

Conclusión

Hacia una etnografía visual a la búsqueda de encontrar/dar cierta forma en lo inconexo, el carácter sistemático/cultural que se encuentra en inscripciones, textos, fotografías y cómo contribuyen al estilo que conforma la cultura (Lévi Strauss, 2006) Los graffiti como forma de discurso que denota los usos y “presentan al análisis *huellas de actos* o de procesos de enunciación” (Certeau, 2000: 25); la construcción de un texto antropológico en imágenes con su propio vocabulario, retórica y patrón argumental (Geertz, 1989) y en el análisis del discurso, diferencias entre verbalidad e iconicidad, dándose la paradoja de utilizar en la escritura de graffiti el medio escritural utilizado tradicionalmente para fortalecer las dominaciones y el control de los ciudadanos (Lévi-Strauss, 2006)

La contribución del graffiti en la configuración del espacio público, la toma de la palabra y del espacio —el orden engañado, las tácticas populares de escamoteo, un estilo de resistencia moral (Certeau, 2000: 31)— que contrasta con las grandes operaciones de colonización del espacio urbano; las pintadas respecto a la jerarquización del espacio o los nuevos usos del espacio público, ofreciendo la visión de la alteridad y los procesos de negociación a que da lugar la intervención de los grupos protagonistas y ejecutores de graffiti y de los receptores de su obra; graffiti en la ciudad higienista y terapéutica frente a cierto desarrollo estético del paisaje urbano, la ciudad que se contrapone a lo que incomoda, la que limpia y borra las manifestaciones que no controla, como contraposición al espacio de libre expresión; también la ciudad y la gestión del miedo, las cámaras de seguridad, las últimas ordenanzas municipales de movilidad en diversas ciudades⁴.

Finalmente dos argumentos en relación a la reflexividad en la escritura etnográfica, por un lado la escritura como apertura de un espacio en donde el sujeto que escribe no deja de desaparecer (Foucault 1994) Por otro, escritura que se entretiene en recrear en el texto la multiplicidad de perspectivas sobre los hechos ofreciendo la plurivocalidad de las manifestaciones encontradas, transcribiendo diálogos o reproduciendo el carácter dialógico de la construcción de interpretaciones; en vez del autor monológico, autoritario, indagación de la polifonía, la autoría dispersa [imagen 15] (García Canclini, 1991)

⁴ BOP Ciudad Real, núm. 77, lunes, 29 de Junio de 2009, pp. 13-48.



[Imagen 15] Inclusión de otras voces

Bibliografía

- BACHELARD, G. (1991) *La poética del espacio*, México: Fondo de Cultura Económica.
- BANSKY (2006) *Wall and Piece*, China: Century.
- BARTHES, R. (1994) *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona: Paidós.
- BARTHES, R. (1992) *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona: Paidós.
- BELTING, H. (2007) *Antropología de la imagen*, Madrid: Katz.
- BERGER, J. (2003) *Mirar*, Barcelona: Gustavo Gili.
- BERGER, J., Mohr, J. (2008) *Otra manera de contar*, Barcelona: Gustavo Gili.
- BERTI, G. (2009) *Pioneros del Graffiti en España*, Valencia: Editorial de la UPV.
- BOURDIEU, P. (1979) *La fotografía: un arte intermedio*, México: Nueva Imagen, pp. 15-26.
- BRASSAÏ, MODIANO (1990) Catálogo de la Exposición *Paris Tendresse* [FNAC 1988], París: Hoëbeke.
- BRASSAÏ (2000) L'album de l'exposition *Notes et propos sur la photographie* [exposition du Musée National d'Art Moderne/Centre de Création Industrielle présentée au Centre Pompidou du 19 avril au 26 juin 2000], Paris: Centre Pompidou.
- BRASSAÏ (2008) Catálogo de la Exposición *Brassai: graffiti* [comisariada por Oliva María Rubio, del 20.11.08 al 25.01.09], Madrid: Círculo de Bellas Artes de Madrid
- CALABRESE, O. (1989) *La era neobarroca*, Madrid: Cátedra.
- CASTLEMAN, C. (1987) *Los Graffiti*, Madrid: Hermann Blume.
- CERTEAU, M. de (2000) *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, México: Instituto Tecnológico de Estudios Superiores.
- DELGADO RUIZ, M. (1999) *El animal público*, Barcelona: Anagrama.
- DELGADO RUIZ, Manuel (2002) “Estética e infamia. De la distinción al estigma en los marcajes culturales de los jóvenes urbanos”, in Feixa, C. et al. (eds) *Movimientos juveniles en la península Ibérica. Graffitis, grifotas, ocupas*, Barcelona: Ariel, pp. 115-143.
- FEIXA, C. (1999) *De jóvenes, bandas y tribus*, Barcelona: Ariel.

- FERRELL, J. (1996) *Crimes of style. Urban graffiti and the politics of criminality*, Boston: Northeastern University Press.
- FIGUEROA-SAAVEDRA, F. (2006) *Graphitfragen. Una mirada reflexiva sobre el Graffiti*, Madrid: Minotauro Digital.
- FIGUEROA-SAAVEDRA, F. (2007) “Estética popular y espacio urbano: el papel del graffiti, la gráfica y las intervenciones de calle en la configuración de la personalidad de barrio”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. 62, Cuaderno 1, pp.111-144.
- FLUSSER, V. (2001) *Una filosofía de la fotografía*, Madrid: Síntesis.
- FONTCUBERTA, J. (ed.) (2003) *Estética fotográfica. Una selección de textos*, Barcelona: Gustavo Gili.
- FOSTER, H. (2001) *El retorno de lo real, La vanguardia a finales de siglo*, Madrid: Akal.
- FOUCAULT, M. (1987) *El orden del discurso*, Barcelona: Tusquets.
- FOUCAULT, M. (1994) “Qu'est-ce qu'un auteur?”, *Dits et Écrits*, Paris: Gallimard, pp. 789-821.
- FREUND, G. (1976) *La fotografía como documento social*, Barcelona: Gustavo Gili.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1991) “¿Construcción o simulacro del objeto de estudio? Trabajo de campo y retórica textual”, *Revista Alteridades*, núm. 1, pp. 58-64.
- GARÍ, J. (1995) *La conversación mural: ensayo para una lectura del graffiti*, Madrid: Fundesco.
- GEERTZ, C. (1989) *El antropólogo como autor*, Barcelona: Paidós.
- GUBERN, R. (1996) *Del Bivonte a la realidad virtual*, Barcelona: Anagrama.
- LÉVI-STRAUSS, C. (2006) *Tristes Trópicos*, Barcelona: Paidós.
- MACHADO PAIS, J. (2002) “Praxes, graffitis, hip-hop. Movimientos y estilos juveniles en Portugal”, en Feixa, C. et al. (eds.) *Movimientos juveniles en la península Ibérica. Graffitis, grifotas, ocupas*, Barcelona: Ariel, pp. 13- 33.
- MAILER, N., NAAR, J. (2010) *La fe del graffiti*, Madrid: Ed. 451.
- PORZIO, L. (2004) “Skinheads. Tatuaje, género y cultura juvenil”, *Estudios de juventud* N° 64/04, Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 101-109.
- RAMÍREZ, J.A. (1992) “¿Arte o delito? Los graffiti, entre la comisaría y la galería “, *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante*, Madrid: Visor, pp. 197-208.
- RAMÍREZ, J.A. (1998) *Historia y crítica del Arte: Fallas (y Fallos). Art History and Critique: Faults (and Failures). Kunstgeschichte und Kunstkritik: Kennen (und Können)*, Madrid: Fundación César Manrique de Lanzarote, Colección Cuadernas.
- RAMÍREZ, J.A. (1991-1992) “La fotografía, el mirón y la infinitud de los signos”, *Revista Lápis. Revista Internacional de Arte*-N° 82-83, Madrid, pp. 32-35.
- ROMANÍ ALFONSO, O. (2002) “Grifotas, contraculturales, pastilleros. Juventud, drogas y cambio social en España”, en Feixa, C. et al. (eds) *Movimientos juveniles en la península Ibérica. Graffitis, grifotas, ocupas*, Barcelona: Ariel, pp. 47-67.
- SANTAMARÍA, E. (2002) *La incógnita del extraño. Una aproximación a la significación sociológica de la “inmigración no comunitaria”*, Barcelona: Anthropos.
- SENNET, R. (2007) *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid: Alianza Editorial.
- SONTAG, S. (2005) *Sobre la fotografía*, Madrid: Alfaguara.

SUÁREZ, H. J. (2008) “La fotografía como fuente de sentidos”, *Cuaderno de Ciencias Sociales*, núm. 150, Costa Rica: FLACSO, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales Sede Costa Rica.

Webgrafía

ARDÈVOL, E. y SAN CORNELIO, G. (2007) “Si quieres vernos en acción: YouTube.com. Prácticas mediáticas y autoproducción en Internet”, *Revista Chilena de Antropología Audiovisual*, núm. 10. Disponible en: http://www.antropologiavisual.cl/ardevol_&_san_cornelio.htm, consultado en Mayo14, 2010.

VERÓN, E. (2010) *Espacios públicos en imágenes*, Universidad de París, Traducido del francés por Julián Gorodischer. Disponible en: http://www.robertomarafioti.com/eliseo_veron.pdf, consultado en Mayo18, 2010

VIGARA TAUSTE, A. M., REYES SÁNCHEZ, P. (1996-1997) “Graffiti y pintadas en Madrid: ARTE, LENGUAJE, COMUNICACIÓN”, *Espéculo. Revista Literaria*, núm. 4, noviembre-1996/febrero-1997, Madrid: Universidad Complutense. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero4/graffiti.htm>, consultado en Marzo 09, 2010.