

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES  
SEDE ECUADOR  
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y HUMANIDADES  
CONVOCATORIA 2011-2013**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN ANTROPOLOGÍA  
VISUAL Y DOCUMENTAL ANTROPOLÓGICO**

**GRAFFITI Y *STREET ART* COMO PRÁCTICAS CORPORALES (*O DE CÓMO LA  
EXPERIENCIA DE LA CIUDAD PASA POR EL CUERPO*). LA FLORESTA Y  
CHILLOGALLO, QUITO, ECUADOR.**

**MARIALINA VILLEGAS ZÚÑIGA**

**FEBRERO 2014**

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES  
SEDE ECUADOR  
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y HUMANIDADES  
CONVOCATORIA 2011-2013**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN ANTROPOLOGÍA  
VISUAL Y DOCUMENTAL ANTROPOLÓGICO**

**GRAFFITI Y *STREET ART* COMO PRÁCTICAS CORPORALES (*O DE CÓMO LA  
EXPERIENCIA DE LA CIUDAD PASA POR EL CUERPO*). LA FLORESTA Y  
CHILLOGALLO, QUITO, ECUADOR.**

**MARIALINA VILLEGAS ZÚÑIGA**

**ASESOR DE TESIS: ALFREDO SANTILLÁN**

**LECTORES:  
HUGO BURGOS  
XAVIER ANDRADE**

**FEBRERO 2014**

## **DEDICATORIA**

A mi madre, la fortaleza y la incondicionalidad encarnadas en 43 kilos y 160 centímetros.

## **AGRADECIMIENTOS**

A Alfredo, por su paciencia con mis (des)tiempos y por compartir su bajo.

A los reyes y reyas, compinches de la travesía flacsiana.

A los Jaranos, crueles pero adorables.

A quienes pintan en las calles de la mitad del mundo, haciendo y siendo ciudad a su  
manera.

## ÍNDICE

<b>Contenido</b>	<b>Páginas</b>
RESUMEN .....	1
INTRODUCCIÓN .....	2
CAPÍTULO I .....	8
PARA ENTENDERNOS DESDE EL PRINCIPIO .....	8
Nociones de graffiti y <i>street art</i> .....	8
Orígenes .....	8
El <i>vandal</i> y la pintada legal, dos caras de una misma moneda.....	20
El cuerpo situado en ese espacio llamado ciudad .....	26
He aquí mi cuerpo: Performance y antropología del cuerpo y de las emociones.....	26
La ciudad postindustrial y el cuerpo como lugar de la experiencia urbana .....	30
Producción del espacio urbano: recorridos e imagen de la ciudad.....	32
Conformación social e imaginaria de una urbe en la mitad del mundo .....	33
“Quito es como un chorizo” .....	34
La Floresta, barrio tradicional-cosmopolita .....	37
Chillogallo, la hacienda da paso a lo urbano .....	40
CAPÍTULO II .....	45
GRAFFITI Y STREET ART: DE HISTORIA(S) Y CUERPOS .....	45
La pintada callejera en Quito.....	45
Una pared. Un triángulo. Una mirada nueva para unos ojos viejos” .....	46
Comienza el juego: graffiti y hip-hop .....	47
<i>Street art</i> , visibilidad y profesionalización .....	53

Es con todo el cuerpo que se pinta.....	58
Permítanme presentarles: Damo, HTM, PSK, Seker .....	62
Construcción y despliegue social del cuerpo que pinta .....	67
El sujeto-cuerpo y el sujeto-emoción en el <i>vandal</i> y la pintada legal .....	71
CAPÍTULO III .....	86
EXPERIENCIAS DE LA CIUDAD .....	86
Experiencia y exploración sensorial del espacio urbano .....	86
Imagen de la ciudad e hipervisualidad .....	93
Recorrer y estar en la ciudad.....	104
¿Quito(s)? Corolario de una travesía .....	110
BIBLIOGRAFÍA .....	113

## RESUMEN

En esta investigación analizo el graffiti y el *street art* como prácticas corporales en dos vías: el uso del cuerpo al momento de pintar y el cuerpo de quien pinta en relación con la ciudad; enfatizando en la intervención “legal” e “ilegal” del espacio urbano.

En la primera vertiente trabajo la corporalidad y las emociones por medio de la teoría del *performance* y la antropología del cuerpo y de las emociones; mientras que en la segunda abordo las relaciones entre cuerpo, espacio y ciudad mediante la nueva geografía humana; aunque dejando la puerta académica abierta a elementos y conceptos que no necesariamente se adscriben a los núcleos mencionados pero guardan relación con los mismos.

Dicho análisis parte del trabajo etnográfico que llevé a cabo con realizadores frecuentes de graffiti y de *street art* en Chillogallo y La Floresta.

Palabras clave: graffiti, *street art*, pintada callejera, cuerpo, emociones, espacio urbano, performance, ciudad, Quito, La Floresta, Chillogallo.

## INTRODUCCIÓN

El cuerpo, esa sustancia ambivalente que nos constituye y que al mismo tiempo constituimos, suerte de presencia-ausencia, de origen y término, de negación-afirmación cotidiana. Poner en discusión el cuerpo en contexto y las maneras en que los sujetos logran familiarizarse con la ciudad que habitan por medio de su cuerpo, es parte de mi interés al emprender esta investigación que ahora presento; bien lo menciona parte de su título: los diversos modos en que concebimos y aprehendemos la ciudad es una cuestión que indefectiblemente pasa por esa membrana-frontera social llamada cuerpo.

Decidí trabajar con realizadores de graffiti y de *street art* de la ciudad de Quito, hombres jóvenes que pintaran en un barrio residencial de clase media y en un barrio popular, La Floresta y Chillogallo respectivamente. La elección de dichas localidades se relaciona en primera instancia con hechos personales: La Floresta fue el primer sitio donde viví a mi llegada a Quito en 2011, lo que me hizo percibir los cambios asociados a la gentrificación y el boom inmobiliario de un barrio tradicional de la capital, y también observar en mis caminatas por el barrio gran cantidad de graffiti, *street art* y diversas formas de intervención del espacio público<sup>1</sup>. A Chillogallo en cambio, llegué por vínculos con pintores de la zona y visitando el sector me percaté asimismo de que era -y sigue siendo- un sector en donde literalmente no hay un espacio de pared sin marcar, en el que predominan los *tags*<sup>2</sup> y las bombas.

La selección de estos sitios también está relacionada con un fenómeno que, como extranjera recién llegada al Ecuador para realizar estudios de postgrado, me impactó: cómo dos zonas de una misma ciudad -el norte y el sur- se presentan, en primera instancia, distintas y distantes.

---

<sup>1</sup>En agosto de 2012 realicé un recuento fotográfico de los graffitis del barrio -teniendo como sus límites la Avenida 12 de octubre, calle Ladrón de Guevara, Avenida González Suárez, Calle Rafael Larrea y Calle Gonzalo de Vera-, donde identifiqué más de trescientos.

<sup>2</sup> Los *tags* o firmas y las bombas, son formas ilegales -*vandal*- de realizar graffiti, en el primer capítulo explicaré con mayor detalle estas prácticas.

Criticable es el binarismo maniqueo que intenta adjudicar etiquetas inamovibles a una u otra parte de la ciudad, sin embargo los comentarios de “*nunca he ido al sur, ¿para qué? No tengo nada que ir a hacer ahí*”, “*si en el norte todos son unos aniñados*” o “*¿va ir al sur? Uuuy qué largo, tenga ciudadano...*”, entre otros que he escuchado en mi estadía en Quito, me remiten a una ciudad fragmentada al menos en el imaginario del quiteño (Aguirre, Carrión y Kingman, 2005), a la existencia de dos ciudades en una, cada cual vivida y percibida de manera disímil, cada una con su carga valorativa.

“*Quito es como un chorizo*”, me dijo un amigo quiteño apenas al segundo día de mi llegada al país, refiriéndose a la manera en que se encuentra ordenada la ciudad, esa imagen que se ha quedado en mi cabeza, resume gráficamente la forma en que lo geográfico se ha relacionado históricamente con el ordenamiento y la planificación urbana para así reforzar la idea de la existencia de una ciudad escindida; bien supo argumentar Foucault (1978, 1979) que es a través del control y ordenamiento de la ciudad que se domina y disciplina a sus habitantes en lo más íntimo y personal: sus cuerpos.

Estas inquietudes que vengo mencionando me llevaron a preguntarme por la relación que mantienen determinados sujetos -realizadores de graffiti y *street art*- con la ciudad al pintar y desplazarse por el espacio urbano, y principalmente sobre las maneras en que dicha relación se vincula con la vivencia de la ciudad -desde un plano corporal-emocional- de quien pinta legal e ilegalmente en Quito.

Me parece que la experiencia de la ciudad pasa en primera instancia por el cuerpo, y que mediante el análisis de la corporalidad, los recorridos urbanos y la exploración sensorial del espacio se pueden plantear nuevos abordajes de la temática urbana desde la academia. Por eso, el objetivo primordial en la investigación parte del análisis de la dimensión corporal-emocional contenida en la práctica del graffiti y del *street art*, así como en la indagación de los ligámenes de dicha dimensión con la experiencia de la ciudad.

Finalidad investigativa que considero pertinente debido a su aporte a la discusión sobre el papel de la vida cotidiana de los actores sociales en la conformación

de urbanidad (Delgado, 1999) en Latinoamérica, específicamente en Quito concebida como una ciudad con ciertas características postindustriales (Soja, 2008; Portes y Roberts, 2008; Choay, 2009); siendo además un propósito que se enmarca en los debates actuales sobre la experiencia de lo urbano desde lo performático y la dimensión corporal-emocional (Farnell, 1994; Le Breton, 2002a; Le Breton, 2002b; Lindón, 2009).

Hay muchos caminos para llegar a Roma (o para hablar sobre el cuerpo y la ciudad en este caso), sin embargo yo elegí valerme de la teoría del performance, la antropología del cuerpo y de las emociones y la nueva geografía humana<sup>3</sup> porque son aproximaciones teóricas contemporáneas que en época reciente se han encargado de visibilizar y poner el cuerpo en discusión en las ciencias humanas; preocupándose la última por pensar el cuerpo de una manera amplia: incluyendo los sentimientos, las emociones y las sensaciones, y principalmente dotando al cuerpo de un espacio de acción, situándole en relación con su entorno espacial y temporal.

Además, enmarco esta investigación en la subdisciplina de la antropología visual precisamente por la aproximación al cuerpo que planteo, en la que la fotografía y el video me permiten un acercamiento a aspectos sensoriales de las expresiones culturales que difieren y a su vez se interconectan con los alcances del texto escrito (MacDougall, 2009); cuestionando a su vez los límites de representación que se me presentaron al trabajar con medios visuales y audiovisuales en el campo.

Quisiera hablar también sobre mi decisión de trabajar con gente que pinta en las calles, elección para nada fortuita. La práctica del graffiti y las dinámicas socio-culturales que se generan a su alrededor me han apasionado desde la fotografía y la antropología ya hace más de seis años, cuando decidí documentar fotográficamente la escena graffitera en Costa Rica -mi país de origen- y además realizar mi tesis de licenciatura en antropología también con realizadores de graffiti, trabajando acerca de su visión sobre el concepto de espacio público.

---

<sup>3</sup> Me refiero a las corrientes teóricas geográficas contemporáneas de corte constructivista (Lindón, 2012), caracterizadas por el énfasis que le dan a lo social en la constitución del espacio.

Es decir, con todos sus pros y sus contras, me encuentro vinculada de muchas maneras con la temática que abordo en esta investigación: soy parte del comité editorial de una revista<sup>4</sup> sobre el tema, en la que además de escribir colaboro como fotógrafa; llevo un blog personal<sup>5</sup> en el que trato los vínculos entre la ciudad y la pintada callejera; documento fotográfica y audiovisualmente pintadas<sup>6</sup> y festivales latinoamericanos<sup>7</sup> de graffiti y *street art*, e inclusive he pintado -legal e ilegalmente- algunas veces, por lo que de cierta manera he pasado por las experiencias corporales que analizo.

El gusto por el hacer y estar en el espacio público, el interés por la visualidad y la investigación (Villegas, 2010), así como los vínculos generados con realizadores de graffiti y *street art* de distintos países, son aspectos que también nutren y motivan mi indagación y que denotan la inexistencia de una frontera entre lo que vivo y lo que investigo.

Al principio pensé que esta experiencia facilitaría el proceso de investigación, lo que no sucedió en su totalidad; compartir un mismo lenguaje con quienes colaboraron en la pesquisa efectivamente resultó de utilidad, pero también hubo etapas de cierta manera problemáticas, principalmente en la escritura y el análisis: ¿cómo escribir sobre personas con las que me unen -en muchos casos- vínculos más allá de la relación investigador-investigado, sin comprometerlos y sin comprometer a su vez mi trabajo?, ¿cómo describir sencilla pero detalladamente sobre dinámicas y eventos en cierta medida ya naturalizados? y más aún, ¿cómo analizarles de manera compleja?; en síntesis, cómo lidiar con la asimetría y el ejercicio del poder que Bourdieu (2000)

---

<sup>4</sup> Gráfica Mestiza, portal web sobre graffiti y *street art* latinoamericano que edita una revista impresa trimestralmente: <http://www.graficamestiza.com/>

<sup>5</sup> <http://mavizu.wordpress.com/>, siendo Mavizu el nombre con el que se me conoce en el ámbito de la pintada callejera.

<sup>6</sup> Evento informal en el que uno o más realizadores de graffiti y *street art* pintan.

<sup>7</sup> Festivales como *Meeting of Styles*, Ecuador, noviembre de 2012; Latidoamericano y Nosotras Estamos en la Calle, Perú, marzo de 2013; Encuentro de Escritores y Arte Urbano Calle 26, Colombia, julio 2013; Minga de Muralistas de los Pueblos, Colombia, octubre 2013.

evidencia en la entrevista, pero que también se aplica para la investigación etnográfica como un todo.

Cuando me sentí perdida, me valí de la estrategia metodológica planteada: realicé observación participante en pintadas legales e ilegales con ojos -y oídos y nariz- nuevos; entrevisté a pintores callejeros, hip hoperos, fotógrafos y gestores culturales para elaborar una historia del graffiti y el *street art* en Quito en lo que va del siglo XXI; mantuve conversaciones informales con realizadores<sup>8</sup> de graffiti y *street art* para ubicarme en el contexto de la pintada callejera de la ciudad; para informarme y mantenerme al tanto de eventos de graffiti y *street art* revisé revistas, páginas web y redes sociales virtuales; hice fotografías y videos en pintadas legales e ilegales para construir una especie de diario de campo visual; y realicé entrevistas a profundidad a cuatro realizadores de *street art* y de graffiti que hubieran pintado algún vez en La Floresta o en Chillogallo.

Decidí también organizar los contenidos de esta investigación de una manera dinámica con la esperanza de que así como resulte útil para investigadores y académicos, sea amena y digerible para otros públicos; razón por la que en vez de un apartado metodológico como tal, introduzco reflexiones sobre la metodología empleada en dos de los tres capítulos que componen este documento.

El primer capítulo es de carácter introductorio, asentando teórica y empíricamente los temas que trabajo en los siguientes apartados. Se integra de la(s) historia(s) de los orígenes del graffiti y del *street art* en su faceta legal y vandálica; de una discusión teórica puntual sobre los núcleos que darán lógica al análisis posterior y de la contextualización de la ciudad (Quito) y los sectores (Chillogallo y La Floresta) según su conformación social e imaginaria.

El segundo capítulo se centra en la pintada callejera en Quito y en la vivencia corporal-emocional que conlleva realizar graffiti y *street art* de manera legal e ilegal en las calles de la ciudad. Elaboro para el primer caso un recuento histórico de las

---

<sup>8</sup> He mantenido conversaciones informales con: PSK (julio 2012, junio 2013, agosto 2013), Bln Bike (julio 2012, marzo 2013), Case (septiembre 2012), HTM (julio 2012), Emeese (agosto y septiembre 2012), Infame (agosto 2012), Pánico (agosto 2012), Pin8 (agosto 2012), Joinsback (febrero 2013), Damo (junio 2013), Apitatán, (septiembre 2013), Vera (febrero 2013), entre otros.

formas de intervención gráfica predominantes en los últimos doce años (2000-2012): las pintas, el graffiti y el *street art*. Mientras que para el segundo caso analizo la construcción del cuerpo social y performatividad de los realizadores de graffiti y *street art* con quienes trabajé a profundidad, presentando primero breves biografías de los mismos.

En un tercer capítulo analizo la aprehensión corporal de la ciudad que viven dichos realizadores, enfatizando en la exploración sensorial del espacio, los recorridos y la imagen de la ciudad, aventurándome a proponer posibles nexos entre el posicionamiento corporal y experiencia del espacio urbano en un barrio popular y en un barrio residencial de Quito.

Finalmente, me es necesario acotar que el abordaje y argumento que traspasa toda la investigación, es la concepción del graffiti y del *street art* como **prácticas** que ejerce un cuerpo en un espacio, y que hablan a su vez de las distintas formas en que es concebida y significada la ciudad, debido entre otras cosas a que el ámbito urbano es el nicho predominante de las mismas. Por ende, mi interés está con el sujeto que pinta, su desplazamiento y experiencia corporal-emocional del entorno, por lo que no realizo un análisis de aspectos lingüísticos, semánticos ni estéticos del graffiti en sí en cuanto cosa material.

## CAPÍTULO I

### PARA ENTENDERENOS DESDE EL PRINCIPIO

En esta primera parte del capítulo ubico históricamente los inicios y desarrollo que ha seguido el graffiti y el *street art* a nivel mundial, caracterizando ambas prácticas de acuerdo a maneras de intervenir el espacio urbano, uso de técnicas y materiales; luego dedico un acápite a polemizar y contextualizar la naturaleza de las pintadas legales e ilegales.

#### Nociones de graffiti y *street art*

##### *Orígenes*

Cuando hablo de graffiti me refiero en un nivel técnico a firmas (*tags*), letras de estilos particulares como el *wildstyle*, *bubblestyle* y 3D<sup>9</sup> y personajes predominantemente realizados con pintura en aerosol en paredes y estructuras (postes de iluminación, rótulos viales, etc.) ubicadas en el espacio público; mientras que a nivel antropológico es una práctica cultural gráfica que pretende una visibilidad estética y política (Campos, 2009) y que se caracteriza por la fugacidad y la transgresión, asociadas a su realización usualmente ilegal.

Concibo al graffiti como un fenómeno mundial que inició entre jóvenes de Filadelfia y Nueva York (Bronx), Estados Unidos -principalmente latinos y afroamericanos- en los años setenta del siglo XX, vinculado a la cultura hip-hop. No se tiene claro cómo ni por qué el graffiti se vio incluido como uno de los cuatro elementos<sup>10</sup> -junto al *DJing*, *MCing* y *Breakdance*- que constituyen al hip-hop como

---

<sup>9</sup> Estos son los tres estilos tradicionales de letras graffiti. El *wildstyle* se caracteriza por el uso de flechas y la sobreposición de letras, siendo el estilo de más difícil lectura para los no iniciados; en el *bubblestyle* las letras son redondeadas, menos crípticas y se asemejan a nubes o burbujas; mientras que el 3D se basa en degradaciones tonales, sombras y luces para lograr un efecto de tridimensionalidad en las letras, a diferencia de los primeros dos estilos, este no lleva línea de contorno (conocida como *outline*). Para un mayor desarrollo sobre los estilos de letras, consultar Castleman, C. (1987). *Los graffiti*. España: Hermann Blume.

<sup>10</sup> El *DJing* se refiere a la mezcla y producción musical con tornamesas. El *MCing* es el canto e improvisación de rimas, su nombre viene del inglés *Master of Ceremonies* (maestro de ceremonias), pues quien funge de *MC* se encarga también de amenizar y dirigir los conciertos y fiestas de hip-hop. El *Breakdance* es una forma particular de bailar la música del DJ y se compone de una serie de

movimiento, Burneo (2008) -siguiendo a Toner (1998)- sugiere la existencia de características en común, principalmente la ilegalidad; yo agregaría además el uso del espacio público urbano y su marcación territorial como enlace de estas cuatro prácticas: las *soundsystem*<sup>11</sup> se armaban en las calles, se bailaba también en las calles y se pintaba en las calles.

El graffiti entonces, surge como un movimiento organizado con características particulares<sup>12</sup> como:

1. La conformación de *crews* -grupos de individuos organizados para pintar-, generando vínculos que muchas veces trascienden la práctica del graffiti; usualmente responden a nombres resumidos en acrónimos, por ejemplo JFR (Junta Fuerte Rango), *crew* de Quito activo a principios del siglo XXI y asociado con el grupo de rap Quito Mafia.
2. La creación de un estilo singular y novedoso de pintar, pues antes no se habían empleado los medios técnicos -la pintura en aerosol- ni originado formas y tipos de letras particulares; es a partir del surgimiento del graffiti que aparecen estilos como el 3D -aplicado a letras-, el *wildstyle*<sup>13</sup>, *bubblestyle*, *blockstyle*, entre otros.
3. El establecimiento de reglas asociadas al respeto y la jerarquía, misma que está definida primordialmente de acuerdo a la antigüedad, destreza y originalidad

---

movimientos agrupados en las categorías *Top Rocking*, *Powermoves*, *Footworks* y *Freezes*. de A veces también se incluye un quinto elemento: el *Beatboxing*, la capacidad de producir sonidos (*beats*) con la boca que asemejen y complementen la música.

<sup>11</sup> Herencia jamaicana traída a Nueva York con los migrantes, la *soundsystem* es la antecesora de la discomóvil, consiste en una camioneta con tornamesas y parlantes para organizar fiestas callejeras.

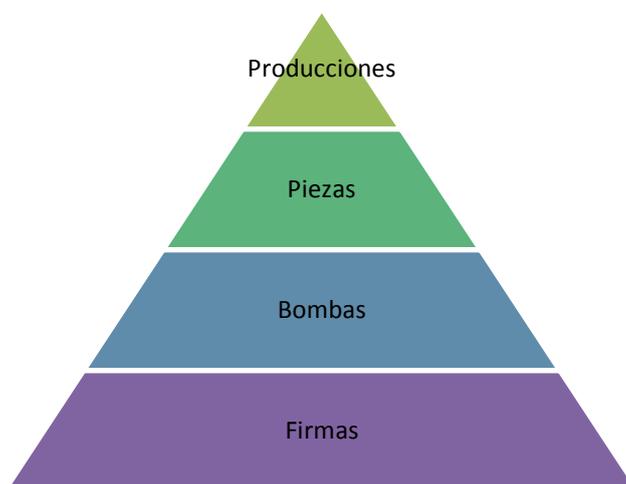
<sup>12</sup> Esta información proviene de mi conocimiento del tema producto del trabajo de campo realizado con pintores de graffiti en Costa Rica durante cuatro años (2007-2011) y en Quito (2011-2013).

<sup>13</sup> Para ampliar en las características de estos y otros estilos de graffiti, consultar Villegas (2010) en [http://issuu.com/graficamestizado/docs/apropiacion\\_del\\_espacio\\_publico\\_a/1?e=8810620/4426318](http://issuu.com/graficamestizado/docs/apropiacion_del_espacio_publico_a/1?e=8810620/4426318) y Castleman (1987). *Los Graffiti*. Madrid: Hermann Blume

de quien pinta. Algunas de estas reglas son: no pintar sobre el graffiti de otro con mayor experiencia y calidad técnica, no pintar en un *hall of fame*<sup>14</sup> si no se tienen las “credenciales” necesarias y empezar de lo simple a lo complejo.

Con este último postulado me refiero a las distintas formas de hacer graffiti, que están asociadas a cuestiones como estatus, legalidad y complejidad técnica. Para organizar visualmente lo que he explicado, me valgo de un gráfico de estructura piramidal:

**Gráfico 1. Clasificación del graffiti de acuerdo a su complejidad**



**Fuente:** Elaboración propia

En la base se ubican las firmas o *tags* del nombre del pintor o de su *crew* -lo más simple a nivel técnico-, las cuales se suelen hacer con aerosol o marcador de manera ilegal. El graffiti inicia con esta manifestación (Castleman, 1987), que por su profusión y la competitividad inherente en el ámbito del graffiti, impulsa la creatividad e innovación que lleva a su complejización (Castleman, 1987) y a la experimentación con nuevos materiales, tecnologías y maneras de pintar. En otras palabras, ante la cantidad de firmas se busca destacar por la calidad (el estilo), la innovación, la

---

<sup>14</sup>*Hall of Fame* se denomina al espacio donde hacen graffiti los mejores, concibiendo a los mejores como aquellos individuos de mayor jerarquía: usualmente de mayor edad, con cierto número de años pintando y despliegue de habilidades técnicas y estilísticas.

dificultad y la valentía (pintar en lugares donde nadie lo ha hecho y en sitios de difícil acceso), es decir, el perfeccionamiento y depuración de la práctica.

### Imagen 1



**Autora:** Mavizu (Tag de Drems en La Floresta, Quito. Septiembre 2012).

Luego están las bombas, también realizadas ilegalmente pero de mayor complejidad que las firmas, puesto que implica escribir con aerosol a mayor escala letras rellenas y con un contorno –*outline* y *powerline*<sup>15</sup> en algunos casos- del nombre del pintor o del *crew*.

---

<sup>15</sup> Estos tipos de línea se utilizan también en pieza y personajes legales e ilegales, diferenciándose por su impacto visual: el *outline* es una línea de contorno que rodea toda la bomba -en este caso que vengo explicando- para “limpiar” y corregir trazos del aerosol, mientras que el *powerline* se aplica luego del *outline* para aislar visualmente la pared del trabajo y darle cierta tridimensionalidad, lo que se llama en el lenguaje de los realizadores de graffiti y *street art* “sacar de la pared”.

## Imagen 2



**Autora:** Mavizu (Bomba de Equis en La Floresta, Quito. Septiembre 2012).

Las piezas, realizadas ilegalmente y también de manera legal, implican una mayor complejidad técnica y elaboración, utilizándose varios colores de aerosol y pintura acrílica para realizar letras y letras acompañadas de personajes, es menos común la elaboración de personajes solos, asociándose más esta tendencia con el *street art*.

### Imagen 3



**Autora:** Mavizu (Piezas de Case y Tajo en Chillogallo, Quito. Mayo 2012).

Por último en la cúspide de la pirámide se encuentran las producciones, realizadas legalmente debido a la complejidad e inversión de tiempo y dinero que conlleva, estas son un conjunto de piezas elaboradas por distintos individuos pero con una paleta de colores y temática en común. La producción que se muestra en la fotografía n°4 fue hecha en honor a Egon -grafitero asesinado mientras conducía su bicicleta en abril de 2013 por un conductor de automóvil-; razón por la cual se pintaron cuyes -personaje característico de Egon-y las letras realizadas llevan su nombre en lugar del nombre de quien elaboró el graffiti.

### Imagen 4



**Autora:** Mavizu (Producción de Mensa, Splash, Paint, Pin8, Afán y Damo en Parque Isla Tortuga, Quito. Abril 2013).

A pesar de esta caracterización somera y de ubicar históricamente el surgimiento del graffiti, creo que continúa resultando controversial definir esta práctica-producto (Phillips, 1999), en parte debido a la raíz etimológica<sup>16</sup> del término y a la amplitud con la que este se maneja desde distintas aproximaciones teóricas y autores, por ejemplo Barzuna (2001-2002) se refiere a graffiti cuando habla de los escritos y dibujos de baños públicos, Bussing (1999) define las frases y dibujos en las paredes de la antigua cárcel de San Lucas<sup>17</sup> como graffiti, mientras que Jiménez y Donas (1997) manejan un concepto amplio de graffiti que engloba los mensajes poéticos, políticos y de pandillas en las calles de San José, Costa Rica de los años noventa. Así mismo se piensa el graffiti como un fenómeno literario (Bussing, 1999; Barzuna, 2001-2002), como arte (Orias, 1993; Zapiain, 2007), como práctica criminal-criminalizadora (Ferrell, 1994), entre otras.

Incluso los mismos realizadores de graffiti y de *street art* encuentran problemático definir su práctica, porque implica también una limitación. En el caso de Equis, graffitero activo desde principios del siglo XXI, se posiciona desde su ejercicio del graffiti para elaborar una interpretación de ambas formas de intervenir la ciudad:

Como yo pertenezco a una tendencia de graffiti de escritor, de nombre y letras, obviamente puedo decir que el graffiti como se le denomina graffiti es con lata, y el street art viene a ser todo lo que puede ser una intervención urbana en espacio público artística y que puede ser con cualquier otro elemento, que puede ser pinceles, pintura, stickers... (Equis, entrevista. 27 febrero 2013).

Resaltan en esta definición dos elementos: lo técnico y la idea de “lo artístico”: el graffiti se hace con aerosol, el *street art*, con materiales y herramientas diversas; el *street art* es una intervención artística, y el graffiti entonces... ¿qué tipo de intervención representa? Es porque se llega a esta discusión sobre “arte” que muchos realizadores de graffiti y *street art* evitan dar una opinión contundente.

---

<sup>16</sup> Ver Phillips (1999) para una discusión a profundidad sobre la etimología del término “graffiti”, sin embargo, la definición llana manejada comúnmente es que viene del italiano *sgraffio*, la acción de marcar las paredes (Ganz, 2004).

<sup>17</sup> La Isla de San Lucas, en Costa Rica, funcionó como una cárcel para los criminales más peligrosos del país de 1873 a 1991.

No es mi intención en esta investigación ahondar en el concepto de arte, ni analizar al graffiti y al *street art* como prácticas “artísticas”<sup>18</sup>, sin embargo debo dar cuenta de que existe el debate y de que el *street art* tiende a ser percibido más contundentemente como arte en el sentido tradicional del término (Grant, 2012) que el graffiti.

En general ambas son formas de intervenir el espacio usualmente urbano mediante distintas técnicas y materiales, y con diversas motivaciones y propósitos. Por motivos analíticos resalto ahora las diferencias que considero presentan ambas prácticas, lo cual no significa que en la realidad se ejerzan la una en contraposición a la otra necesariamente. Por ejemplo, en los eventos masivos organizados para pintar como el Festival Detonarte<sup>19</sup>, confluyen tanto realizadores de graffiti como de *street art*, quienes se conocen unos a los otros y se relacionan entre sí en el contexto de los eventos.

En esta investigación considero el graffiti como una práctica de énfasis corporal-emocional que tiene en el aerosol su principal herramienta y que a pesar de originarse en un contexto socio-histórico determinado -relacionado con el nacimiento del hip hop- ha ido transformándose con la difusión geográfica y temporal de la misma.

Su motivación central tiende a cumplir necesidades expresivas diversas y a denotar la existencia del sujeto individual en el universo de la colectividad; una búsqueda de visibilidad corporal, estética y política muchas veces negada por otros medios, por lo que se busca de cierta manera conquistar la ciudad como espacio de sentido y comunicación.

En el caso del *street art*, la historia de sus orígenes es contradictoria; por un lado se maneja como referente el mayo francés de 1968 y la realización de estenciles

---

<sup>18</sup> Por esta razón evito en la escritura del documento referirme a quienes hacen *street art* como artistas urbanos (aunque sería la opción más lógica debido a la denominación de la práctica misma), prefiriendo denominarlos realizadores de *street art*.

<sup>19</sup> El Festival Internacional de Arte Urbano Detonarte se realiza desde 2009 en Quito, en el capítulo II ahondo en las implicaciones que ha tenido este evento para el graffiti y el *street art* de la ciudad.

de corte político como su punto de partida (Rodríguez, 2011), mientras que por otro se plantean sus inicios en Estados Unidos en los años ochenta (Rica, 2010), con referentes como Keith Haring y Jean-Michel Basquiat, artistas ligados posteriormente al arte formal contemporáneo.

Una de las características que complejizan definir el *street art* es la variedad de técnicas y formas en las que se interviene el espacio urbano, a continuación describo las más conocidas:

- El **Muralismo** se refiere a la realización de personajes utilizando el acrílico como material principal, como su nombre lo indica, suelen realizarse estos trabajos en muros de las ciudades, llegando incluso a abarcar edificios de varios pisos, como por ejemplo las obras de Inti, realizador de *street art* chileno. Esta expresión tiende a ejercerse de manera legal, más aún cuando son obras monumentales, pues se precisa de logística, producción, seguridad y varios días de trabajo.

**Imagen 5**



Fuente: [www.graficamestiza.com](http://www.graficamestiza.com) (Mural de Inti en París, 2012)

- El **esténcil** es una plantilla que puede tener diversos tamaños y de una a varias capas, con ellas se realizan diseños en superficies de la ciudad por medio del aerosol, estos diseños usualmente se toman de fotografías y de imágenes de la cultura popular, como el caso del esténcil característico de Infame<sup>20</sup>, el cual es un retrato modificado de David Gahan<sup>21</sup>.

### Imagen 6



**Autora:** Mavizu (Esténcil de Infame en La Colmena, Quito. Septiembre 2012).

Para la realización de las plantillas se suele utilizar acetato -el material de las radiografías- o cartulina, en las que con ayuda de un estilete se recortan secciones de la imagen o letras a trazar, jugando con el espacio negativo y positivo. Esta forma de intervención del espacio tiene una historia ligada a la protesta política y ha sido utilizado principalmente entre anarquistas y punkeros, por lo que el componente ilegal está presente, sin embargo al igual que en el muralismo, a mayor dimensión del trabajo existe mayor dificultad de realizarse de manera ilegal.

---

<sup>20</sup> Realizador de *street art* y miembro del colectivo quiteño de arte urbano Fenómenos (FNMS).

<sup>21</sup> Cantante de la banda inglesa Depeche Mode.

- El *sticker* o calcomanía, son diseños hechos a mano o impresos digitalmente que se realizan sobre papel adhesivo para posteriormente colocarlos en distintas superficies del espacio urbano, siendo un nicho común las señales de tránsito.

**Imagen 7**



**Autora:** Mavizu (Sticker de Apitatán en Batán Alto, Quito. Febrero 2013).

Existe gran variedad de *stickers* que van desde lo textual a lo figurativo. Usualmente se adhieren ilegalmente al mobiliario urbano y también se acostumbra intercambiarlos a manera de regalo o recuerdo.

Junto con los paste, los *stickers* presentan la particularidad de una especie de coleccionismo e intercambio internacional, pues existen redes de intercambio vía correo postal con la intención de difundir estos trabajos en las calles de distintas ciudades del mundo. Dichas redes funcionan solidaria y recíprocamente, se espera que quien manda sus trabajos a otros “stickeristas”, también reciba y pegue los trabajos de otros en su propia ciudad.

- El **paste** es también conocido como afiche o cartelismo. Su nombre hace alusión al tipo de goma casera –*wheatpaste* en inglés- con que se adquieren

afiches a las paredes. Esta forma de *street art* es muy variada, puede tratarse de trabajos figurativos hechos con estilete en un pliego de papel –como los trabajos de la estadounidense Swoon<sup>22</sup>–, de dibujos y pinturas hechos también en pliegos de papel, de fotografías ampliadas y pegadas en mobiliario urbano e inclusive de esténciles realizados en papel para luego ser fijados en paredes.

### Imagen 8



**Autora:** Mavizu (Paste fotográfico de autor desconocido, en Lima, Perú. Marzo 2013).

El *yarnbombing* es quizás una de las formas más particulares de *street art*, consiste en cubrir con tejido elementos presentes en el espacio urbano, por ejemplo se teje alrededor del tronco de un árbol o de una escultura.

---

<sup>22</sup>Se pueden ver algunos de sus afiches en Londres acá <http://streetartlondon.co.uk/blog/2011/12/09/swoon-street-art-east-london/>

## Imagen 9



Fuente: <http://artstormer.com> (Yarnbombing de autor desconocido).

El *street art* está en diálogo y constante retroalimentación con el graffiti, compartiendo ciertas características como la organización en *crews* -llamados colectivos en este caso-, la transgresión y en cierta medida la ilegalidad; pero también presenta diferencias como la diversificación de técnicas y medios para intervenir el espacio público y una mayor incursión en campos y espacios artísticos legitimados -galerías, subastas, creación y customización de productos en serie para la venta, etc.-. En general son intervenciones diversas en el espacio urbano que tienen la particularidad de ser percibidas como arte (Gray, 2012).

### *El vandal y la pintada legal, dos caras de una misma moneda*

El graffiti y el *street art* se pueden practicar de manera legal e ilegal<sup>23</sup>, a esta última forma se le conoce entre realizadores como *vandal* o bombardeo. Se tiene la idea de que quien logra ejecutar una pieza o mural complejo estéticamente es un individuo

---

<sup>23</sup> Hago uso acá de los términos utilizados por quienes realizan graffiti y *street art*, aunque bien podría también entenderse como pintada autorizada (por el dueño de casa por ejemplo) y no autorizada.

diferente a aquel que marca la ciudad con firmas, bombas, personajes, *stickers*, estenciles o afiches de manera ilegal; al primero se le asigna connotaciones positivas (“embellece” la ciudad), al segundo negativas (“ensucia” la ciudad):

...a mí me parece que la gente que no cacha mucho del graffiti o de pintar en la calle, piensa que la gente que hace los tags y tales como que malas, y los que pintan en el día es como qué bacán (Damo, entrevista, 26 junio 2013).

Sin embargo el *vandal* y la pintada legal suelen ser dos caras de una misma moneda, dos formas complementarias con las que un mismo individuo puede intervenir la ciudad. Razón por la que a menudo en el transcurso y momentos después de una pintada legal, se suele pintar también ilegalmente en los alrededores como una forma de marcar más sitios y que inclusive puede permanecer más tiempo que la intervención legal (Seker, conversación informal. 27 agosto 2013).

En general las motivaciones para pintar suelen relacionarse con necesidades expresivas, sin embargo en el *vandal* entra a jugar más evidentemente la trasgresión y la ruptura de pautas sociales establecidas: no rayar porque ensucias, no meterse con la propiedad privada, no andar en la noche por las calles porque es peligroso, entre muchos otros ejemplos.

No es casualidad que los cuatro colaboradores y la mayoría de realizadores de graffiti y *street art* de diversas partes del mundo con los que he conversado, iniciaran en su pre adolescencia a bombardear y firmar incansablemente su escritorio y los baños en la escuela, su barrio y la ciudad. Pues es esta una etapa de la vida en la que la búsqueda y definición individual se relaciona con el cuestionamiento a la autoridad y las reglas de convivencia social.

Si bien rayar la ciudad inicia siendo una práctica de descubrimiento, ruptura y conquista de la urbe, para algunos empieza a ser insuficiente pasados los años, por lo que se buscan otras trincheras desde las cuales complementar o incluso reemplazar el *vandal*; la pintada legal empieza a cobrar mayor protagonismo, y la intencionalidad y motivaciones pueden continuar siendo trasgresoras o transformarse para otros públicos y objetivos.

El *vandal* y lo legal también varían en aspectos técnicos, si con piezas y personajes (calidad) se demuestra el estilo, la habilidad y el manejo de la técnica, con bombas y firmas (cantidad) se difunde el nombre (Castleman, 1987), ambas formas llegan a solventar necesidades distintas en el realizador de graffiti y de *street art*, puesto que las primeras se realizan en un contexto de legalidad (implícita o explícita) mientras que las segundas en uno de ilegalidad, de prohibición, riesgo y de experiencia emocional intensa (PSK, entrevista. 05 mayo 2013).

Cuando hablo de legalidad implícita me refiero al estatus impreciso que poseen ciertos lugares -un edificio abandonado, una pared en mal estado o un sitio con graffiti y *street art* ya deteriorado-, llegando a intervenir el mismo con la idea de una especie de autorización tácita asumida por la ausencia de un responsable concreto al cual dirigirse. Con esta ambigüedad es que juegan la mayoría de las veces quienes hacen graffiti y *street art* en el caso de ser increpados por vecinos, transeúntes o policía, como relata Damo refiriéndose a una pintada de este tipo:

...cuando hay espacios así destruidos y que embellecen el barrio o sea la gente no te va a decir no, pero como era un terreno baldío no sabíamos la verdad si tenía dueño o no, o si vivía cerca o lejos... nosotros pintamos y no nos dijeron nada nadie (Damo, entrevista, 06 junio 2013).

Mientras que un contexto de legalidad explícita se da al pintar en eventos y festivales con una organización implicada que haya gestionado anteriormente los permisos correspondientes, sea al municipio en el caso de un predio estatal o al propietario al tratarse de un espacio privado. También en pintadas menos formales en que se quiera trabajar legalmente se suele abordar al encargado del sitio y utilizar diversas estrategias para conseguir su venia, por ejemplo enseñando el boceto o fotografías de trabajos previos (Damo, entrevista, 06 junio 2013).

¿Cómo se decide qué y dónde pintar de manera ilegal? Muchos factores inciden en la elección, como los materiales, si se está solo o acompañado, el estado de ánimo, las características del trabajo a realizar, el espacio de acción y la duración de la intervención.

El tiempo de ejecución se relaciona con la dificultad de un graffiti o manifestación de *street art*: se tarda más si se quiere hacer algo grande y complejo, por lo que se suelen hacer ilegalmente -y casi siempre de noche- cosas sencillas y de menor escala. Así también se acostumbra intervenir sitios poco visibles y relativamente seguros como edificios abandonados y lotes baldíos, o al contrario, sitios que impliquen mayor visibilidad y por lo tanto riesgo, como vallas publicitarias y autopistas; además son usuales los sitios que ya tengan pintadas ilegales porque su presencia da cuenta de dos factores relevantes para el realizador de *vandal*: su intervención no será borrada prontamente y probablemente va a ser vista por otros que hagan uso del espacio del mismo modo.

Si bien es cierto que el *vandal* es llevado a cabo tanto por individuos experimentados como por principiantes en la pintada callejera, estos últimos suelen darle mayor importancia y salir más seguido a realizarlo, principalmente porque es una especie de entrenamiento, una práctica para desarrollar luego trabajos más elaborados y con mayor destreza técnica (Seker, entrevista, 03 julio 2013) y porque es una forma de ganar el reconocimiento de los pares por medio del despliegue de valentía, decisión y arrojo que requiere exponerse a los riesgos del *vandal* -accidentes, heridas, brutalidad policial e incluso la muerte<sup>24</sup>-, siendo además una manera de anunciar el arribo de un nuevo participante a las calles.

Hasta ahora he manejado que tanto el graffiti como el *street art* presentan un componente de intervención ilegal, -así lo he confirmado mediante la observación y salidas de *vandal* en las que he participado- sin embargo, el graffiti suele relacionarse de manera más estrecha con un ejercicio ilegal, debido a que en sus orígenes se practicaba únicamente de esta manera (PSK, entrevista, 05 mayo 2013), lo que lleva a los realizadores de graffiti a ver en el *vandal* un componente esencial de su práctica, en otras palabras: si no se hace *vandal* no se está haciendo graffiti (Damo, entrevista, 15 abril 2013).

---

<sup>24</sup> Solo hay que recordar el caso de Paul Guañuna, joven de 17 años que fue torturado y asesinado por la policía en 2007 por encontrarse realizando una firma en el sector de El Inca: [http://www.cedhu.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=19&Itemid=5](http://www.cedhu.org/index.php?option=com_content&view=article&id=19&Itemid=5)

Ahora, reafirmo que el graffiti no es únicamente *vandal* ni el *vandal* es patrimonio exclusivo de quienes hacen graffiti, también en el *street art* se acostumbra el *vandal*, principalmente firmas, estenciles de pequeño formato y *paste*, siendo incluso algunas prácticas netamente ilegales, como el *stickerismo*. La diferencia entre el *vandal* en el graffiti y el *vandal* en el *street art* me parece está en que la decisión de realizarlo o no tiende a ser individual en el primer caso, mientras que en el segundo participa también el conjunto de graffiteros y una historia de la práctica. Por ejemplo Apitatán, (conversación informal, septiembre 2013) realizador quiteño de *street art*, no suele hacer *vandal* porque pretende dirigir su trabajo a un público más amplio y no solamente a realizadores de graffiti y *street art*.

Con lo anterior sale a la luz una particularidad del *vandal*, y tal vez una de las razones por las que no es precisamente bien recibido: es una marca dirigida en primera instancia a quienes pintan en las calles y como tal no es más que un conjunto de “garabatos” para quienes desconocen su dinámica. HTM (entrevista, 13 junio 2013) hace una analogía del *vandal* con las piedritas que va dejando Gretel en el camino para no perderse en el bosque<sup>25</sup>: las firmas son esas señales que se van dejando por las calles para que muchos “Hansel y Gretel” se reconozcan entre sí y de cierta manera comuniquen su presencia en el espacio; presencia que si bien expresa complicidad, implica a su vez competencia y territorialidad.

También el *vandal* puede entenderse como un acto político en el sentido amplio del término, “*el vandal es todo... puta, poder trasgredir*” (HTM, entrevista, 13 junio 2013) en el que su realizador además de “hacerse notar”<sup>26</sup> y dejar de cierta manera el anonimato que caracteriza a los urbanitas (Delgado, 1999) de la ciudad postindustrial, busca mediante un posicionamiento lúdico y adrenalínico, tomar posesión momentánea de un espacio; esta “toma” puede entenderse a su vez desde la

---

<sup>25</sup> Personaje del cuento tradicional alemán Hansel y Gretel, compilado por los Hermanos Grimm. Para una versión del mismo consultar en [http://www.grimmstories.com/es/grimm\\_cuentos/hansel\\_y\\_gretel](http://www.grimmstories.com/es/grimm_cuentos/hansel_y_gretel)

<sup>26</sup> Frase que evidencia la importancia de ser reconocido por otros sujetos que pintan en las calles, aunque no haya un reconocimiento físico entre sí.

lógica del habitar (Del Acebo, 2000), entendiendo la calle como propia cuando se tienen vivencias significativas en ella.

He acá otra de las razones por las que considero que el *vandal* es percibido negativamente, porque esa ocupación lúdica y momentánea de la ciudad sugiere una falta de control sobre los cuerpos y del ejercicio de esos cuerpos en la ciudad. Hacer *vandal* implica un uso penalizado del espacio urbano, un “*aquí estoy, mírame así no quieras*” (Sapín, entrevista. 19 febrero 2013), por lo que pensar el espacio urbano desde la propiedad da margen para que realizadores de graffiti y *street art* se posicionen ante la dinámica del poder y la disputa espacial (Low y Lawrence-Zuñiga, 2003).

El riesgo de desbordamiento que Manuel Kingman (2012) le asigna a la cultura popular, me aventuro a atribuírsela también al graffiti y al *street art* en su faceta vandálica, su mera existencia es prueba de las fisuras en el sistema y muestra del debilitamiento del poder detentado:

Sé perfectamente que el graffiti no puede incluirse en la misma categoría del crimen o el robo. No obstante, es un símbolo de que hemos perdido el control. Y si lo que queremos es volver a controlar el sistema, hemos de contar con la ayuda de los medios de comunicación a la hora de retratar el graffiti como lo que verdaderamente es: un desenfrenado acto de vandalismo que debería ser castigado con la cárcel. (Entrevista a Richard Ravitsch<sup>27</sup>, *New York Daily News*, 1980. En Castleman, 1987: 183).

En definitiva, tanto el graffiti como el *street art* se pueden realizar ya sea de manera legal como ilegal, términos que resultan problemáticos si nos regimos a una perspectiva netamente jurídica; sin embargo trato dichos conceptos desde la construcción que los mismos pintores realizan: el *vandal* como el predominio de firmas y bombas realizadas velozmente usualmente de noche y la pintada legal - inclusive no siendo realmente “legal” para la institucionalidad y el Estado- como una actividad eminentemente diurna y desarrollada durante un tiempo pronunciado en la que se genera mayor interacción con los pintores y otros urbanitas.

---

<sup>27</sup>Presidente en ese entonces de la *Metropolitan Transit Authority* (MTA), empresa estatal encargada del transporte público subterráneo en Nueva York.

Finalmente, me parece que enfatizar en la legalidad/ilegalidad del graffiti y del *street art* en relación al cuerpo y la ciudad me permite una discusión en la que se evidencie el rol que juega el cuerpo y las emociones, atravesados por las tensiones sociales y políticas que conllevan los usos autorizados y penalizados del espacio urbano, tema que trataré en la segunda mitad del capítulo dos.

### **El cuerpo situado en ese espacio llamado ciudad**

En esta sección pongo en discusión los insumos teóricos que empleo en el capítulo II y III para hablar sobre la construcción y despliegue social del cuerpo de quien realiza graffiti y *street art*, así como su relación con la ciudad.

#### *“He aquí mi cuerpo”: Performance y Antropología del cuerpo y de las emociones*

Como referente histórico en el estudio del cuerpo desde las ciencias humanas se encuentra tempranamente Mauss (1934) con su propuesta sobre las técnicas del cuerpo, definidas como “la acción de la sociedad sobre el cuerpo” (De la Calle, 2012: 80). Mauss enfatiza en el ligamen cuerpo-gesto social, obviando la gestualidad individual; perspectiva que se inserta en la corriente antropológica en la que el cuerpo es visto únicamente como un constructo cultural (Farnell, 1994). Esta manera de analizar la corporalidad, sin embargo, no toma en cuenta el contexto del cuerpo actuante, el espacio en el que se encuentra inserto, o en otras palabras, “*the human body as a moving agent in a spatially organized world of meanings*” (Farnell, 1994: 931)<sup>28</sup>.

Espacio y movimiento son dos elementos predominantes en la concepción de cuerpo ligado al espacio urbano que forjo, puesto que el mismo no está aislado ni estático, sino que responde tanto a lo colectivo como a lo individual en su constitución social.

La teoría del performance y la antropología del cuerpo y de las emociones son aproximaciones –aunque no las únicas– que desde la década de los años setenta se han

---

<sup>28</sup> “El cuerpo humano como un agente en movimiento en un mundo de significados organizado espacialmente”. Traducción propia.

encargado de poner en discusión el cuerpo, la primera destacando la puesta en escena, la acción y el movimiento; la segunda pensando lo corporal desde ámbitos variados como la medicina, el ritual, los sentidos, la belleza instituida y la vejez.

Cuando se habla específicamente del cuerpo en relación con la ciudad, el movimiento en las urbes es una característica dominante de este ligamen; el desplazamiento constante de los cuerpos (Goffman, 1979), la interacción y circulación de la multitud entran a jugar un papel determinante en el posicionamiento corporal de los urbanitas<sup>29</sup>.

En la ciudad postindustrial -caracterizada por la fragmentación socioespacial y la dispersión urbana (Lindón, 2008)- el cuerpo puede funcionar como frontera (Le Breton, 2002b) y potenciar el extrañamiento y el anonimato, así como la individuación, la atomización y el borramiento (Le Breton, 2002a). Desde esta perspectiva, la ciudad vendría a ser la negación del cuerpo, producto de las dinámicas que caracterizan las urbes hoy: lo funcional, lo fragmentario y lo racional (Le Breton, 2002a). En definitiva, es por medio del cuerpo –entendido como el conjunto de relaciones, sensaciones y emociones- que se conoce y experimenta el espacio urbano; el cuerpo es en sí productor de sentido (Le Breton, 2002b).

Por otra parte, me valgo del *performance* para analizar el graffiti y el *street art*, concibiendo dicha teoría como “*aesthetic practices –patterns of behavior, ways of speaking, manners of bodily comportment- whose repetitions situate actors in time and space, structuring individual and group identities*” (Kapchan, 1995: 479)<sup>30</sup>.

La teoría del performance es un campo interdisciplinario e intercultural de estudio de actividades performáticas y de actividades que pueden analizarse como performáticas, lo que significa que, tanto las prácticas artístico-intelectuales –teatro, danza, música- como las acciones de la vida cotidiana -comer o conversar- pueden ser objeto de estudio académico (Schechner, 2002).

---

<sup>29</sup> Practicantes de lo urbano (Delgado, 1999).

<sup>30</sup> “prácticas estéticas –patrones de conducta, formas de hablar, maneras de comportamiento corporal-” cuyas repeticiones sitúan a los actores en tiempo y espacio, estructurando identidades individuales y grupales”. Traducción propia.

Los llamados *Performance Studies*, planteados por el estadounidense Richard Schechner en los años sesenta, inauguran esta manera de aproximarse analíticamente al cuerpo y a los modos de comportamiento repetitivos, donde lo relevante a observar serán las prácticas culturales en cuanto conductas hechas cuerpo (Schechner, 2002).

Dicho acercamiento teórico ha tomado referencias de disciplinas como el teatro -acto performático por excelencia-, la sociología y la antropología, llegando a establecerse propuestas como la del sociólogo Erving Goffman, quien desarrolla su microsociología de la vida cotidiana con influencias también del interaccionismo simbólico.

Para Goffman, las interacciones sociales funcionan como representaciones teatrales (Mercado y Zaragoza, 2011) en las que existen actores y un público, es decir, un acto para ser leído como performático precisa de un sujeto o sujetos que ejerzan una actividad -que se repite- y de una audiencia que atestigüe su accionar.

Para esta vertiente a la que me adscribo de la teoría del performance -la de prácticas cotidianas leídas como performáticas- los actos performáticos se entienden como acciones que posibilitan y refuerzan la capacidad de agencia de los seres sociales (Mercado y Zaragoza, 2011) y que además poseen un poder liminal y transgresivo (Schechner, 2002); es decir, en la interpretación y repetición de eventos cotidianos los sujetos no son agentes pasivos, sino transformadores y creativos, encontrando maneras de re-crearse, entenderse y entender su entorno social.

Para el caso del graffiti y del street art, Figueroa (2011) fundamenta atinadamente la postura analítica que les estudia como prácticas performáticas:

La naturaleza flexible y móvil del graffiti analizado y con el contexto urbano en el cual se manifiesta... obligan al grafitero a desplazarse por las calles de su ciudad, acentuando nuevamente la constante fluidez en la actividad. La idea de flujo (Turner, 1980) y movimiento continuo nos lleva a pensar la actividad del graffiti como performance (Schechner, 2000): un conjunto de acciones humanas de tipo provisional que existen solo en sus constantes interacciones, iteraciones (Butler, 2002) y reiteraciones (Figueroa, 2011: 454).

Desde el *performance*, la ciudad es también la constitución de cuerpos actuantes y en movimiento situados en un tiempo-espacio determinado, siendo los realizadores de

graffiti y *street art* sujetos partícipes de la misma; y siendo estas a su vez prácticas corporales (Grant, 2012) que demandan un uso e inclusive abuso del cuerpo, un esfuerzo físico y mental que en algunos casos lleva a los límites de la resistencia: caminar, correr, saltar, agacharse, esconderse, pintar horas seguidas bajo el sol o bajo la lluvia; tensar el cuerpo, forzar el cuerpo, contraer el cuerpo; a su vez, la repetición de ciertos movimientos inscriben al pintor en una colectividad y lo emplazan en un espacio-tiempo específico en la ciudad.

Aparte de esta dimensión kinésica de la práctica del graffiti y del *street art*, también existe una faceta emocional y un contexto sociopolítico que incide en las maneras en que se llevan a la acción dichas prácticas, que en el caso de Quito se vincula con una fragmentación simbólica de la ciudad (Aguirre, Carrión y Kingman, 2005). Para trabajar dicha faceta emocional me valdré de elementos propios de la antropología del cuerpo y de las emociones (Le Breton, 2002a; Le Breton, 2002b) y de la geografía humana (Lindón, 2009).

Las emociones son relaciones (Le Breton, 2012-2013), que en este caso, expresan el vínculo de quien pinta con el espacio urbano en el que ejerce dicha práctica: “la emoción es a la vez interpretación, expresión, significación, relación, regulación de un intercambio” (Le Breton, 2012-2013: 75).

Entenderé por emoción, lo expresado por Le Breton:

La emoción no es una sustancia, un estado fijo e inmutable que se encuentra de la misma manera y bajo las mismas circunstancias en la unidad de la especie humana, sino un matiz afectivo que se extiende por todo el comportamiento, y que no cesa de cambiar en todo instante, cada vez que la relación con el mundo se transforma, que los interlocutores cambian o que el individuo modifica su análisis de la situación (Le Breton, 2012-2013: 69).

Reconociendo que lo emotivo se expresa en la totalidad corporal y no únicamente en la gestualidad; el miedo ante la posibilidad de ser descubierto mientras se pinta ilegalmente -por ejemplo- se manifiesta en la unicidad corporal del realizador de graffiti o *street art*, en la manera en que camina y se desplaza por el espacio, en la forma en que toma la lata de aerosol o el rodillo, en la tensión y alerta ante sonidos, luces u olores extraños, en la respiración, el habla y la mirada.

### *La ciudad postindustrial y el cuerpo como lugar de la experiencia urbana*

Al hablar del cuerpo individual en el espacio urbano, lo relaciono con un contexto más amplio en la ciudad, que toma en cuenta los procesos macro que han constituido y caracterizado la misma. Actualmente el desarrollo industrial y los procesos sociales ligados a este ya no predominan en la urbe, en el contexto del neoliberalismo y el “libre” mercado, la especulación y el flujo de capitales son los nuevos pilares que van moldeando la constitución urbana y con ella también las dinámicas sociales en las ciudades. Es decir, hay a nivel económico un cambio “del modelo de industrialización por sustitución de importaciones (ISI) al modelo neoliberal de “apertura de mercados”” (Portes y Roberts, 2008: 13) que ha incidido en la esfera social, política y cultural de las ciudades contemporáneas.

Mientras la ciudad industrial –modelo dominante de ciudad desde la segunda mitad y del siglo XIX y durante el siglo XX- se caracteriza por la funcionalidad, la densidad, la formación de núcleos urbanos y el boom capitalista producto de la revolución industrial, la ciudad postindustrial -la llamada postmetropoli (Soja, 2008)- es un espacio de reestructuración del capital, de flujos y transitoriedad en el que la fragmentación territorial, la dispersión espacial y la accesibilidad pasan a formar parte del panorama urbano actual enmarcado en el contexto de la globalización. En otras palabras, la ciudad moderna, funcional y eficiente se ve desplazada por un modelo en el que prima la estética, la visibilidad y lo atractivo, por lo que “la experiencia urbana en la ciudad contemporánea no es homogénea y ascética, como en la ciudad industrial, sino heterogénea, fragmentada y hedonista” (Vargas, 2011: 50).

Ante esta preocupación por lo visible y “bello”, el sentido de la vista viene a convertirse en la forma predominante de acceder y ser en el espacio de la ciudad actual, característica que junto a la movilidad ya ordenaban de cierta manera el posicionamiento de los cuerpos en el espacio urbano industrial, propiciando un individualismo que abstrae al sujeto del espacio y de los otros: “Cuando el espacio se fue devaluando en virtud del movimiento, los individuos gradualmente perdieron la sensación de compartir el mismo destino que los demás” (Senett, 2007: 344).

Este individualismo no es un “efecto colateral” de la constitución espacial de la ciudad industrial ni ahora de la postindustrial, sino la manera en que conscientemente se organiza el espacio para controlar poblaciones; mediante la planificación urbana se idearon las ciudades para “crear una masa de individuos que se desplazaran con libertad y dificultar el movimiento de los grupos organizados” (Senett, 2007: 344).

Las condiciones socioeconómicas y políticas que definen hoy la ciudad no han hecho más que exacerbar la movilidad y la visualidad como las formas “ideales” de posicionar el cuerpo individual y de que este experimente la ciudad: ha renacido el cuerpo, ahora hipervisual (Joseph, 1988) y más móvil (Senett, 2007) que nunca.

Si ya desde la modernidad el cuerpo se percibe desarticulado y desconectado (Senett, 2007) del espacio en el que se inscribe, en las ciudades postindustriales esta característica se hace más evidente cuando se privilegia el aislamiento, la velocidad y la circulación expedita, porque “lo característico es que nuestros contactos físicos sean estrechos pero los sociales distantes” (Wirth, 1988: 42).

La práctica del graffiti y del *street art* expresan las contradicciones inherentes a la existencia corporal-emocional en la ciudad postindustrial: si bien podrían entenderse como ejercicios que funcionan bajo la lógica del aislamiento y la desarticulación entre cuerpo y espacio, manifestando la preeminencia del poder y el control sobre los cuerpos en la planificación y el ordenamiento urbano (Foucault, 1978); también podrían leerse como prácticas que valiéndose del individualismo, la hipervisualidad y la movilidad, cuestionan y tensionan la relación del cuerpo con la ciudad contemporánea.

Esta relación la concibo permeada por una constante negociación y confrontación entre urbanitas y de estos con distintas figuras de poder, volviendo a la ciudad un espacio de lucha en el que “...*conflicts in the form of opposition, confrontation, subversion, and/or resistance engage actors whose social positions are defined by differential control of resources and access to power...*”<sup>31</sup> (Low y

---

<sup>31</sup> “...conflictos en la forma de oposición, confrontación, subversión y /o resistencia, que enfrentan a actores cuyas posiciones sociales son definidas por un control diferenciado de recursos y acceso al poder”. Traducción propia.

Lawrence-Zuñiga, 2003: 18), lucha que a su vez se ve manifestada en la representación de la diferencia en el espacio: la ciudad como lugar de la diferencia, donde se hacen cuerpo las prácticas y también los imaginarios sociales.

### *Producción del espacio urbano: recorridos e imagen de la ciudad*

La geografía humana aporta elementos valiosos sobre espacio social que incorporo, principalmente sus esfuerzos recientes desde la teoría por contextualizar a los sujetos espacialmente enfatizando en la construcción social del espacio, enfoque pasado por alto en la tradición que ha estudiado el cuerpo desde las ciencias sociales (Lindón, 2009), analizando en cambio al individuo asépticamente y ajeno a un tiempo-espacio determinado, es decir, descontextualizado.

Considero poco viable desligar al sujeto del espacio, pues “así como un lugar o una región hacen al hombre, este también hace el espacio” (Del Acebo, 2000: 131), a este tipo de “mutua interacción productiva” (Vergara, 2002: 187) me refiero al apelar al espacio social. En el caso de los realizadores de graffiti y *street art*, este término implica la construcción de una manera de habitar el espacio urbano atravesada por la vivencia y la experiencia, pero también por las tensiones sociopolíticas que conlleva los usos autorizados y penalizados de la ciudad, y por la composición también sociopolítica, histórica, económica y cultural de Quito.

Enlazo con espacio social el concepto “microsituación” (Lindón, 2009) y la propuesta del recorrido (Vergara, 2002) para analizar la experiencia y exploración sensorial del espacio urbano; debido a que el quehacer del realizador de graffiti y de *street art* implica estar **en** y desplazarse por el espacio, puedo identificar la imagen de la ciudad (Lynch, 1960) que dichos sujetos elaboran.

Las microsituaciones, entendidas como “prácticas del actor territorializado en sus múltiples puestas en escena” (Lindón, 2009: 12), implican presencia y desplazamiento, apelando a la puesta en juego del cuerpo en el espacio urbano y a la construcción socio-espacial de la ciudad, mientras que los recorridos -entendidos como “relatos espaciales de la ciudad” (Vergara, 2002: 32) posibilitan una articulación entre el espacio que se percibe y el que se practica, denominado por Di Méo (2005, en

Lindón, 2012) espacio de vida, es decir, un análisis de lo material y lo inmaterial como elementos inseparables para la producción de significación.

Enlazo la conceptualización del recorrido con la propuesta del arquitecto y diseñador urbano Kevin Lynch sobre la imagen de la ciudad (1960), desarrollada en la segunda mitad del siglo XX con el fin de analizar la imagen mental que los usuarios manejaban de las urbes norteamericanas. La imagen urbana se construye por medio de las experiencias personales en primera instancia -lo que Del Acebo (2000) llama memoria urbana- y estas experiencias al tiempo que constituyen al sujeto individual van aportando a la historia urbana. Dicha imagen es elaborada a partir de sendas, bordes, barrios, nodos y mojones, elementos que conjugados con los recorridos urbanos (Vergara, 2002) permiten un acercamiento al posicionamiento corporal en la ciudad de los pintores entrevistados.

Finalmente, identifico la práctica del graffiti y del *street art* como escenario urbano de la apropiación corporal territorial y efímera (ganar un espacio) y como escenario urbano móvil y fugaz (desplazamiento); en ambos acercamientos predomina el sujeto-cuerpo, al que Lindón (2009) identifica como uno de los componentes, junto al sujeto-sentimiento, que conforman con fines analíticos al sujeto-habitante de la ciudad.

### **Conformación material e imaginaria de una urbe en la mitad del mundo**

La discusión y contextualización sociohistórica de Quito y los dos sectores de la ciudad que incluyo en la investigación componen esta última sección del primer capítulo. En ella combino información bibliográfica y cuantitativa con mi experiencia personal para el caso de Chillogallo y La Floresta, barrios popular y residencial de clase media respectivamente; incluirla en la investigación me parece posibilita un entendimiento extendido para los lectores, pues asienta material y simbólicamente los discursos que los realizadores de graffiti y *street art* entrevistados elaboran sobre la ciudad y los barrios en que suelen pintar, mismos que abordo en los siguientes capítulos.

*“Quito es como un chorizo”*

En la colonia Quito fue una ciudad que por su topografía vio limitado su crecimiento (Achig, 1983), particularidad que incide en su desarrollo y organización territorial; siendo antaño concéntrica la organización del espacio, y asentándose en el centro del territorio los criollos y los religiosos, mientras en la extrema periferia norte-sur, los indígenas (Achig, 1983).

Lo que se conocía como la ciudad de Quito hasta el siglo XIX, hoy es el centro histórico; tanto el oriente, las laderas occidentales, el norte, el sur y los valles circundantes eran áreas rurales o semirurales que no entraban a formar parte de la urbe, dinámica que empieza a cambiar a principios de siglo XX:

Como resultado del incremento poblacional y de los nuevos usos dados a la zona central, los arrendatarios de piezas y “cuchitriles” fueron desplazados hacia el sur y hacia las lomas del Pichincha; en otros casos, pasaron a ocupar las partes más deterioradas de la propia zona central. Mientras tanto, los sectores altos y medios comenzaron a buscar nuevas áreas donde ubicar sus residencias: en una primera instancia hacia San Blas... y, más tarde, hacia la Alameda, la actual 12 de Octubre, la Mariscal: lo que a partir de ese entonces se dio a llamar “el Norte” (Kingman, 2006: 207).

Este proceso que podríamos llamar de segregación territorial y socioeconómica de acuerdo a la clase y en parte a la raza, se profundizó con la entrada en funcionamiento del ferrocarril a partir de 1908, con la migración interna hacia la capital y con los planes de ordenamiento urbano, principalmente el Plan Regulador Jones Odriozola de 1945 que proponía la demarcación de zonas de la ciudad para determinadas actividades (Achig, 1983) como las fabriles hacia el sur, las residenciales hacia el norte y las mixtas en el centro.

Dicha forma de organización territorial se propuso como longitudinal en la que se dejaron de contemplar otros sectores que no encajaban en el patrón alargado de la ciudad -como los valles, por ejemplo-, empieza a transformarse en los años setenta producto de la modernización agraria y una economía basada en el petróleo (Carrión y Carrión, 1999; en Ospina, 2010), llegando hoy a predominar más bien un patrón de organización irregular disperso materializado en dos procesos: uno de densificación

del núcleo central de la ciudad y otro de abandono de la urbe hacia los valles circundantes (Ospina, 2010).

Lo anterior indica que las distintas manifestaciones de segregación estructural ya no se ajustan a la dinámica de contraposición norte-sur que propició el Plan Odriozola; el panorama actual en Quito se caracteriza en cambio por la profundización de un crecimiento acelerado y desarticulado (Ospina, 2010). Sin embargo, en la construcción cultural que de la ciudad actual elaboran los urbanitas, persiste un binarismo norte-sur asociado al patrón longitudinal de antaño, mismo que se ve expresado en discursos e imaginarios:

...Quito está formada por dos ciudades, la civilizada y la bárbara, cuyas fronteras se ubican justamente ahí donde estuvieron las antiguas quebradas. Ni siquiera el trolebús que cruza la ciudad de norte a sur hace que los norteños avancen más allá de esos límites geográficos, antes reales ahora imaginarios, verdaderos mapas mentales, incorporados al sentido práctico (Kingman, 2006: 178).

Es decir, aunque la forma de organización territorial se ha transformado como consecuencia de la crisis económica de 1999 y la posterior dolarización, la migración laboral al extranjero, la especulación sobre la tierra (Ospina, 2010) y la “renovación”<sup>32</sup> del hoy centro histórico, entre otras circunstancias; la imagen de la ciudad es la de una urbe simbólicamente escindida, particularidad de la que hoy día surgen frases que a modo de imágenes intentan representar la urbe andina, como la forma alargada y longitudinal de un chorizo, por ejemplo. Silva plantearía sobre esta cuestión que:

La construcción de la imagen de una ciudad en su nivel superior, aquel en el cual se hace por segmentación y cortes imaginarios de sus moradores, o sea la ciudad subjetiva, conduce a un encuentro de especial afecto con la ciudad: ciudad vivida, interiorizada y proyectada por grupos sociales que la habitan y que en sus relaciones de uso con la urbe no solo la recorren, sino la interfieren dialógicamente, reconstruyéndola como imagen urbana (Silva, 2001: 400).

---

<sup>32</sup> Los recientes esfuerzos del Municipio por transformar el Centro Histórico han recibido críticas principalmente por el desplazamiento de población tradicional del área, la “higienización” y gentrificación de la zona con fines turísticos y comerciales. Para profundizar al respecto véase Kingman, Eduardo. (2004). “Patrimonio: políticas de la memoria e institucionalización de la cultura”. *Iconos* 20, 26-34. Quito: FLACSO-Sede Ecuador.

Considero entonces que los urbanitas han antropologizado (Silva, 2001) Quito asignándole a las categorías espaciales Norte y Sur unas cualidades que no posee el territorio *per se* y desarrollando “un imaginario donde no están ausentes las recíprocas concepciones estereotipadas 'del otro'”, (Naranjo, 1999: 329); construyendo e internalizando representaciones sobre la ciudad y sus habitantes que no necesariamente se asientan en hechos tangibles y que más bien se relacionan con la maleabilidad y movilidad de las fronteras (Aguirre, Carrión y Kingman, 2005), mismas que:

...deparan en el desconocimiento del otro e incluso en el racismo; quienes viven en el norte adjetivan al sur con desprecio: feúcho, no moderno, marginal, a la vez. que desconocen su dinámica interna; o quienes viven en el sur piensan en el norte como un lugar moderno, pero «añorado» y también lo definen con desprecio (Aguirre, Carrión y Kingman, 2005: 50).

Como vemos, dichas representaciones giran en torno a la distinción económica, racial, cultural y de clase principalmente, que tanto los residentes de una como de la otra zona de ciudad se han encargado de hacer perdurar.

Al hablar del norte y del sur, al designar y nombrar cómo nos imaginamos quiénes son, cómo viven y se desplazan por la ciudad los urbanitas de cada uno de estos sectores, “se configura una "personalidad", se dota de una cierta identidad a la ciudad y se espacializa la historia” (Vergara, 2002: 198); es decir, se encarnan y se hacen cuerpo los imaginarios sobre Quito, su espacio urbano y sus habitantes.

En la actualidad, Quito se presenta como una ciudad en transformación en la que existen distintos “Quitos” ya no limitados al norte y al sur, lo moderno y cosmopolita existe al igual que lo rural y tradicional, lo indígena, lo afro y lo blanco-mestizo se encuentran a diario en cualquier esquina, al lado del barrio de clase media está el barrio popular -independientemente del sector de la ciudad -; me parece entonces que el reto hoy es lograr reconocerse en esa pluralidad y cuestionar categorías que hasta ahora se han presentado como inamovibles y que han reforzado “separaciones incorporadas a la cotidianidad” (Aguirre, Carrión y Kingman, 2005: 49).

La diversidad y complejidad de la que vengo hablando, así como los discursos en torno a una ciudad bajo la lógica de fronteras móviles, se expresa en los barrios que contextualizaré a continuación: uno residencial del centro-norte y el otro popular del sur.

#### *La Floresta, de hacienda a barrio tradicional-cosmopolita*

El sector La Floresta, pertenece a la parroquia urbana Mariscal Sucre -junto a los sectores Colón y Mariscal Sucre-, que a su vez forma parte de la Administración Zonal Norte Eugenio Espejo; para la caracterización de dicho sector utilizo, además de datos cuantitativos puntuales y revisión bibliográfica, mi experiencia como residente del barrio de octubre de 2011 a agosto de 2012.

En investigación bibliográfica he encontrado dos posibles fechas de fundación del barrio, la una en 1917 (Sánchez, 2012) y la otra en 1940 (Diario Hoy, 29 marzo 2007). Aunque dichas fechas distan considerablemente una de la otra, en lo que ambas fuentes coinciden es en el origen hacendatario de La Floresta, hacienda propiedad de Laura Gómez de la Torre viuda de Urrutia (Diario Hoy, 29 marzo 2007) que se fraccionó, dando paso a un barrio de clase media (Sánchez, 2012).

Habitado por 5758 personas<sup>33</sup>, La Floresta podría caracterizarse como un barrio residencial blanco-mestizo de clase media a media-alta en el que predominan los adultos: 35,1% de su población está en el rango de 36 a 64 años, únicamente 10,3% de su población clasifica como pobre según el índice NBI (necesidades básicas insatisfechas) y 1,9% (114 individuos) de los pobladores del sector se identifican como indígenas mientras que 1,3% (79 individuos) como afroecuatorianos<sup>34</sup>.

Según los mapas que la Secretaria de Territorio, Hábitat y Vivienda del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito tiene para consulta en su página web,

---

<sup>33</sup> Todos los datos estadísticos a los que hago alusión pertenecen al Censo de Población y Vivienda 2010 del INEC, los cuales consulté en el sitio web de la Secretaria de Territorio, Hábitat y Vivienda del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito <http://sthv.quito.gob.ec>

<sup>34</sup> No se cuenta con los datos sobre mestizos y blancos del Censo de Población y Vivienda de 2010 para el caso del sector La Floresta, pero es un buen parámetro el Censo de Población y Vivienda de 2001, en el que 64,8% de la población de ese entonces de la parroquia urbana Mariscal Sucre se identifica como mestizo y 29,6% como blanco.

los límites geográficos del barrio son la avenida 12 de octubre, la calle Ladrón de Guevara y la calle Rafael Larrea, agrego -para una mejor ubicación- los barrios con los que colinda: al este con Guápulo, al sur con La Vicentina, al oeste con la zona conocida como “de las universidades” (Universidad Salesiana y Universidad Católica) y al norte con la González Suárez; siendo sus vías de acceso más importantes la calle Madrid, la calle Ladrón de Guevara y avenida La Coruña, las cuales confluyen en un solo punto: el redondel de la Floresta.

En dicho redondel y sus alrededores se concentra la actividad social y comercial del barrio, en él se organizan las fiestas de Mariana de Jesús<sup>35</sup> y las fiestas de fin de año, se ubica la iglesia católica, ventas ambulantes de fruta y verdura, además de huecas<sup>36</sup>, tiendas, floristerías y panaderías, entre otros locales comerciales que se mantienen desde hace 30 o más años en el sitio (Sánchez, 2012), razón por la que no resulta extraño que el sector económico en que mayor porcentaje de la población económicamente activa (PEA) se ubica, sea el de comercio y servicios (terciario), con 68,6% de la población.

Un barrio en el que permanecen residentes y comerciantes, en el que existe organización comunal<sup>37</sup> y una Liga Barrial de fútbol desde hace 55 años y en el que aún se realizan procesiones católicas de madrugada, por ejemplo, lo concibo como un barrio con dinámicas tradicionales que aparentemente no encajan con el imaginario construido sobre el sector de la ciudad en que este se ubica, caracterizado por la modernidad, centralidad y lazos comunitarios laxos propios de la urbe.

Sin embargo, actualmente hay cambios en la constitución territorial y residencial del barrio que posiblemente en unos años profundicen la brecha socioeconómica y terminen por imbuirle en una lógica postmetropolitana: conviven hoy en el barrio nuevos residentes -muchos de ellos extranjeros como yo- y comerciantes que han hecho que se identifique el sector como bohemio (Sánchez,

---

<sup>35</sup> Santa ecuatoriana desde 1950 y patrona de dicha iglesia.

<sup>36</sup> Pequeños restaurantes especializados en comida casera ecuatoriana a precios accesibles.

<sup>37</sup> El Comité Pro Mejoras de La Floresta, creado bajo acuerdo ministerial en 1993.

2012); hay un mercado inmobiliario en auge dirigido a clases altas; construcciones recientes de edificios residenciales de lujo que posiblemente gentrifiquen la zona; y un auge paulatino en la presencia de organizaciones no gubernamentales<sup>38</sup>, restaurantes de lujo (Diario El Comercio, 14 agosto 2009), instituciones educativas privadas de artes, cines, bares y cafés<sup>39</sup> que han reforzado la identificación de La Floresta como un barrio de artistas e intelectuales<sup>40</sup>.

Dichos cambios los concibo asociados a la expansión de la ciudad, la cercanía de un barrio de clase alta -que influye en el valor del suelo y las propiedades- como la González Suárez y con las facilidades de localización geográfica que presenta La Floresta: cerca de los accesos que conectan Quito con Cumbayá, Tumbaco, Conocoto y el Valle de Los Chillos; áreas en las afueras de la ciudad a las que se han desplazado las clases medias y altas quiteñas.

En este contexto de transformación es que se presenta el graffiti y el *street art* en La Floresta, buena parte de su producción en el barrio se encuentra en lotes baldíos, casas deshabitadas o estructuras pertenecientes al municipio. A este tipo de intervenciones se le han adjudicado connotaciones negativas: representa y acarrea destrucción y descuido de los espacios públicos; sin embargo me parece que más bien saca provecho de las transformaciones de las urbes –como afirmo que está sucediendo con La Floresta-, debido a su carácter predominantemente ilegal se buscan sitios de estatus ambiguo entre lo público y lo privado, espacios ya en abandono sobre los cuales no hay una autoridad clara y que por esta misma condición, posiblemente será más flexible la posición de la sociedad actual del capitalismo tardío que tanto valora la propiedad privada.

---

<sup>38</sup> Para abril de 2012 existían en el barrio 10 ONG's extranjeras, según el sitio de la Secretaria Técnica de Cooperación Internacional del gobierno ecuatoriano <http://www.seteci.gob.ec/>

<sup>39</sup> Por ejemplo, bares y cafés como El Pobre Diablo y La Cleta, restaurantes gourmet como Mar y Luna, la sala de cine alternativo Ocho y Medio, el Instituto Superior Tecnológico de Cine y Actuación Incine y el Instituto Metropolitano de Diseño.

<sup>40</sup> Hablo de reforzado porque desde antes, con la presencia de centros de educación superior en sus alrededores -Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Universidad Salesiana, Universidad Andina Simón Bolívar y Escuela Politécnica Nacional- y la residencia de artistas como Luigi Stornaiolo (Villalba, 2010) y Marcelo Aguirre; ya se caracterizaba a La Floresta como un sitio de intelectuales en la ciudad.

*Chillogallo, la hacienda da paso a lo urbano*

La entrada al centro de Chillogallo se encuentra sobre la avenida Mariscal Sucre, a la altura del “Caballito”, así me fue indicada la forma de llegar a esta parroquia urbana perteneciente a la Administración Zonal Quitumbe -junto con Guamaní, La Ecuatoriana, Quitumbe y Turubamba-. Nunca encontré “el caballito” al que se refería mi interlocutor, pues este monumento -estatua ecuestre del Mariscal Sucre- y el redondel donde se ubicaba ya no existen, me fue dada una dirección basada en un referente desaparecido materialmente pero al parecer relevante simbólicamente para los habitantes de la parroquia.

Esta anécdota, ligada a la memoria, el arraigo y la identificación con espacios de la ciudad, me sirve de pretexto para contextualizar Chillogallo, uno de los sitios en el que pintan dos de los colaboradores de esta investigación, Seker y PSK, quienes además viven en la parroquia.

Al igual que con el abordaje que hice anteriormente del barrio La Floresta, la información que despliego sobre Chillogallo está basada en observaciones y búsqueda bibliográfica -principalmente de artículos de periódico y tesis universitarias- así como en datos sucintos del Censo de Población y Vivienda de 2010.

Históricamente, Chillogallo fue un barrio que perteneció a la periferia semirural de Quito en el siglo XIX (Kingman, 2006), pero que a partir de la parcelación y venta de las haciendas que constituían no solamente Chillogallo, sino otros sectores del sur como Guajaló y Solanda (Estrella, 2013), empezó a transformarse, dejando de concebirse como una comunidad de hacienda (Kingman, 2006).

Dicha parcelación se debió principalmente a una mayor rentabilidad en la venta que en la producción agropecuaria (Gaibor y Cango, 2012), así como al temor de los latifundistas de que se replicara en Chillogallo la invasión de la Hacienda Santa Ana<sup>41</sup>, lo que implicaría la pérdida de sus tierras sin ningún beneficio económico (Diario La Hora, 23 mayo 2012); por esta misma dinámica, fue práctica usual la compra colectiva

---

<sup>41</sup> Hoy en las tierras de la antigua hacienda se levanta el barrio La Lucha de los Pobres, en la parroquia urbana La Argelia.

de terrenos de antiguas haciendas por parte de los hoy vecinos de la parroquia urbana de Chillogallo (Diario El Comercio, 21 mayo 2013) y posiblemente una de las razones que intervengan en la densidad poblacional de la zona, con 104,9 habitantes por hectárea.

Los orígenes rurales de Chillogallo<sup>42</sup>, pueblo conformado por indígenas y mestizos de clases populares dedicados a labores agrícolas y al transporte de productos con animales de carga al centro de Quito, definieron a la localidad hasta la década de 1970, cuando, paulatinamente, se urbanizó y se le designó como parroquia urbana<sup>43</sup>, empezando a nutrirse de migrantes internos, principalmente de la sierra sur y de la costa ecuatorianas (Estrella, 2013).

Actualmente, las haciendas en Chillogallo casi han desaparecido (Gaibor y Cango, 2012), la parroquia ha pasado a ser una de las más grandes de Quito y también una de las que poseen mayor crecimiento poblacional (Narváez y Samaniego, 2012), lo que ha incidido en su transformación a zona comercial, principalmente su cabecera de parroquia, el sector Chillogallo<sup>44</sup>. No es coincidencia entonces que en Chillogallo-centro, casi la mitad (48,4%) de la población económicamente activa se ubique en el área de comercio y servicios.

El sector Chillogallo, en el que me enfoqué en la investigación, funciona como el centro social, comercial y político de la parroquia Chillogallo, el mismo está habitado por 11002 personas, quienes representan el 18,9% de la población total de la parroquia, siendo los jóvenes de 19 a 35 años los que predominan con 29,9% del total de pobladores.

---

<sup>42</sup> Esta descripción aportada por una adulta mayor de la parroquia entrevistada por el Diario La Hora es de gran valor para imaginarse cómo debió ser Chillogallo en su faceta netamente rural: ““Antes no había muchas casas, había más bosque y las calles eran de tierra y lodo, el carretero principal de piedra y nos trasladábamos en burritos”, dijo Rosario Rosero, otra moradora del sector” (Diario La Hora, 23 mayo 2012).

<sup>43</sup> Designación dada el 10 de agosto de 1972, bajo la dictadura del General Guillermo Rodríguez Lara (Gaibor y Cango, 2012).

<sup>44</sup> De acá en adelante al nombrar Chillogallo me refiero al **sector** y no a la parroquia como totalidad, la cual está conformada por 28 sectores o barrios.

Los orígenes rurales de Chillogallo, cuya población se constituía de trabajadores mestizos e indígenas<sup>45</sup>, se relaciona con la constitución actual del sector, un barrio popular en el que 24,9% de sus pobladores no satisfacen sus necesidades básicas y 7,3% experimentan pobreza extrema. Situación que a su vez me atrevo a asociar a los niveles de analfabetismo e instrucción formal del sector: la tasa de analfabetismo es de 4,8%, 2,3% de la población total no tiene ningún nivel de instrucción, 23,9% tiene hasta instrucción primaria, 35,9% tiene hasta instrucción secundaria, 9,9% tiene hasta instrucción superior y solo 0,06% (7 individuos) hasta postgrado.

El núcleo social y religioso de Chillogallo lo constituye el parque central de estructura rectangular -ubicado a la par del Centro Cívico Mariscal Sucre<sup>46</sup>, que funciona como museo y biblioteca- y la iglesia católica. Estos tres sitios, junto a la antigua iglesia de origen colonial que hoy funciona como museo, casas y comercios forman un área de aproximadamente 300 metros cuadrados que identifico como central, circundada por las calles Luis Francisco López, Freire Zaldumbide, Joaquín Ruales y Manuel Coronado.

El parque central fue remozado en 2009, coincidiendo con el traslado de la “estatua del caballito” al interior del sitio (Diario El Comercio, 11 junio 2009), que fue retirada de su antiguo pedestal en la avenida Mariscal Sucre desde 2005 (Diario El Comercio, 04 enero 2010) al construirse un paso a desnivel en donde antes se ubicaba la plaza de Chillogallo. Dicho parque, que cuenta con jardineras, árboles frondosos y bancas para los usuarios, es utilizado extensiva e intensivamente los fines de semana, contando entre sus actividades el uso de bicicletas y juguetes por parte de infantes, el consumo de alimentos, el coqueteo entre parejas y la conversación entre grupos de jóvenes y adultos.

---

<sup>45</sup> A pesar de este origen mestizo e indígena de la parroquia de Chillogallo, únicamente 3,8% de la población total se identificó como indígena en 2010. Siendo los mestizos mayoría (84,1% para el censo de 2001), seguidos de los blancos (9,2% para el censo de 2001) y de los afroecuatorianos (4,8% para el censo de 2010).

<sup>46</sup> Casona de valor histórico para la comunidad, pues en ella descansó el ejército al mando de Antonio José de Sucre el 23 de mayo de 1822 (Diario El Comercio, 11 junio 2009).

Me resulta particular que el parque esté cercado y que sus cinco portones de acceso sean cerrados de noche, a pesar de que existe vida nocturna principalmente entre los jóvenes, quienes toman y escuchan música en la calle (Seker, entrevista, 03 julio 2013), cuestión que probablemente se deba a la inseguridad que los vecinos dicen vivir en la zona (Diario El Comercio, 04 enero 2010).

Alrededor del que identifiqué como centro -el área de 300 metros cuadrados que anoto en párrafos anteriores- hay comercio informal de alimentos como venta de frutas listas para consumir y cevichochos<sup>47</sup>; las edificaciones cercanas son principalmente de comercios, existiendo hacia la calle Manuel Coronado y hasta llegar a la avenida Mariscal Sucre, un área predominantemente comercial, con ferreterías, restaurantes, carnicerías, pescaderías y ventas de comida preparada, frutas y verduras en la calle.

Los muros exteriores de los edificios más cercanos al parque están literalmente cubiertos de *tags* y en menor cantidad bombas, muestras de graffiti ilegal que predominan en la zona y en barrios cercanos como Santa Bárbara. Asumo que el predominio de *tags*, forma sencilla de graffiti que puede ser realizada en segundos, se relaciona con la constante presencia policial, principalmente nocturna (Seker, entrevista, 16 agosto 2013).

\*\*\*

Con esta breve descripción de los sitios en los que suelen pintar los colaboradores con los que trabajé, doy cuenta de que si bien existen características en común -sobresaliendo su origen como barrios asentados en antiguas haciendas que fueron fraccionadas y su condición de aparente periferia de la ciudad en determinado momento histórico-, hoy día resulta problemático encontrar paralelismos entre ellos o inclusive pensar que su caracterización como barrio residencial de clase media uno y barrio popular el otro, responde uncausalmente al sector de la ciudad en el que se encuentran ubicados; a pesar de que -como se verá posteriormente-, los discursos generados por los colaboradores en torno a estos barrios en particular, y al sur y el

---

<sup>47</sup> Comida rápida -usualmente ambulante- de la sierra ecuatoriana. Especie de ceviche elaborado con chochos, una leguminosa andina.

norte en general, se enmarcan en la concepción simbólica fronteriza, binaria y disímil de Quito.

## CAPÍTULO II

### GRAFFITI Y STREET ART: DE HISTORIA(S) Y CUERPOS

#### La pintada callejera en Quito

Con el término “pintada callejera” englobo las diversas maneras de intervenir el espacio urbano mediante tipografías y gráficas variadas; históricamente en Quito se manejan tres grandes corrientes, llamadas por los realizadores de graffiti y *street art* con los que se ha conversado<sup>48</sup>, graffiti literario, graffiti hip hop y *street art*.

A continuación realizo una contextualización histórica de estas manifestaciones en Quito, enfocándome en el período 2000-2012, a partir de entrevistas con personajes que han estado involucrados activamente en dichas prácticas. Inicialmente tenía contemplado trabajar únicamente con dos individuos, pero debido a que su conocimiento se centraba en un sector de la ciudad, me fue necesario contactar sujetos que manejaran información del otro sector; sugiriendo de primera entrada que el origen y desenvolvimiento del graffiti en Quito parece regirse por la división simbólica de la ciudad.

Los entrevistados fueron: Disfraz -cantante del grupo de hip hop Mugre Sur que ha realizado graffiti y estencil anteriormente-, Equis -*b-boy*<sup>49</sup>, *mc* y graffitero activo desde el 2000 en el norte y centro-norte de la ciudad-, Sapín -cantante del antiguo grupo de hip hop “Dos balas” y fotógrafo que desde 2001 documenta la escena de graffiti principalmente del norte- y Dementholic -pionero del estencil en el centro-norte de la ciudad y miembro del ya desaparecido Colectivo Dementzia-.

Además de estos colaboradores, incorporo información de entrevistas que realicé previamente a dos de los miembros del colectivo de arte urbano Fenómenos -

---

<sup>48</sup> He mantenido conversaciones informales con: Psk (julio 2012, junio 2013), Bln Bike (julio 2012, marzo 2013), Case (septiembre 2012), HTM (julio 2012), Emeese (agosto y septiembre 2012), Infame (agosto 2012), Pánico (agosto 2012), Pin8 (agosto 2012), Joinsback (febrero 2013), Damo (junio 2013), Apitatán, (septiembre 2013), Vera (febrero 2013).

<sup>49</sup> Manera en que se denomina los bailarines de breakdance.

Infame y Boloh<sup>50</sup>-. También incluyo dos entrevistas cortas a raperos del sur de Quito; mientras entrevistaba a Disfraz en el programa de radio<sup>51</sup> en el que participa surgió la oportunidad de conversar con JRS, habitante de Ciudadela Ibarra y miembro de QKU (Quito Kultura Urbana) y Jeyby, perteneciente al grupo Stratgia y habitante del barrio La Ferroviaria. A pesar de no ser realizadores constantes de graffiti, su experiencia es relevante para conocer el desarrollo del hip hop en el sur de la ciudad, que se encuentra ligado al desarrollo del graffiti. Por último, me fue de utilidad la tesis de Nancy Burneo (2008) por su develadora información contextual del movimiento hip-hop en Quito.

*“Una pared. Un triángulo. Una mirada nueva para unos ojos viejos”*<sup>52</sup>

Como antecedente al graffiti y al *street art*, existía en Quito el llamado graffiti literario: *“al comienzo había los graffiti de frases poéticas, políticas, chistosas, amorosas y la ciudad estaba llenita de estos graffitis”* (Equis, entrevista, 27 febrero 2013); una forma de pintada callejera a la que denomino “pinta” basándome en Reyes y Vigara (2002), quienes en el contexto español se refieren a “pintadas” para definir a la escritura en las paredes que tiene como intención primaria comunicar contenidos semánticos sin prestar tanta importancia a una dimensión estética o “artística”.

Estas manifestaciones del lenguaje verbal tuvieron su apogeo en la ciudad durante la década de 1990 con Alex Ron<sup>53</sup> y grupos que tenían la particularidad de firmar con ideogramas sus frases: la gaviota y el sol, el ojo y la lágrima, entre otros; el mismo Ron firmaba con un triángulo. Sin embargo desde décadas anteriores, el graffiti literario de corte político estuvo presente en Quito, inclusive en los años del gobierno de Febres Cordero (1984-1988), o tal vez impulsado por el ambiente opresivo del mismo.

---

<sup>50</sup> Estas entrevistas fueron material primario para un artículo que realicé para la Revista Gráfica Mestiza <http://www.graficamestiza.com/>

<sup>51</sup> “Boom Box Radio Amplitud Modulada”, programa de hip hop transmitido por la Radio de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (940 am) todos los sábados a las 16 horas.

<sup>52</sup> Frase de Alex Ron, quien a principios de los años noventa firmaba con un triángulo su llamado “graffiti literario”. En Ron, 2007: 51.

<sup>53</sup> Consultar su libro *Quito: una ciudad de graffitis*, reeditado en 2007.

Las pintas se valen de frases escritas en los muros de la ciudad para comunicar mensajes amorosos -“Justo cuando iba a amarte... llovió” (Ron, 2007: 85)-, políticos -“Nebot tiene una laguna mental: Yambo” (Ron, 2007: 99)-, de crítica social -“Oye estúpido promedio ¿porqué no te sueltas la corbata?”(Ron, 2007: 36)-, poéticos -“Y tu voz que madura, y tu voz quemadura y tu bosque madura (Ron, 2007: 86)-, entre otros.

Se le denomina literario porque recurre a figuras literarias como la metáfora para construir sus mensajes:

El graffiti de Quito es metafórico, lúdico y algo nihilista. Continúa la tendencia del graffiti de las grandes urbes: expresar furia y desamor con metáforas, crear ciudades imaginarias en cada esquina, desafiar al tedio con ironía y humor (Ron, 2007: 17).

En todo caso, tanto para el graffiti hip hop como para el *street art*, las pintas literarias de Alex Ron están presentes como un hito y un referente histórico contundente: “*como referente de graffiti está lo de Alex Ron, él como que estaba involucrado full en el graffiti como que poético*” (Dementholic, entrevista. 28 marzo 2013).

#### *Comienza el juego: graffiti y hip-hop*

Para hablar del graffiti en Quito se debe dar cuenta de la cultura hip-hop debido a las particularidades que he venido señalando en apartados anteriores, por lo que paso a realizar un resumen de sus inicios y dinámicas en la ciudad.

El hip-hop llegó a Ecuador a finales de los años ochenta debido principalmente al turismo y la migración laboral de ecuatorianos a Estados Unidos en los años sesenta y setenta (Burneo, 2008), sin que esto implique un origen y desarrollo unilineal ni unicausal. En años posteriores, la televisión y los videos musicales, así como la popularización de internet y el inicio de la web 2.0 también resultaron influyentes.

Todos estos elementos dieron pie a un despertar del interés por el hip-hop, su investigación y consumo, principalmente en la música -con el llamado “tráfico musical” (Burneo, 2008)- y en el graffiti: “[la influencia] *viene de películas que uno*

ve... la gente que empezó a hacer graffiti también es porque vio *Wild Style*<sup>54</sup>” (Equis, entrevista. 27 febrero 2013).

Burneo (2008) identifica varios escenarios del hip hop en Quito que varían temporal y sectorialmente, siendo el barrio Turubamba y la pista de *skateboarding* del Parque La Carolina “la cuna del hip-hop en la ciudad” (Burneo, 2008: 44), título que la autora menciona ha estado siempre en disputa. Dicho conflicto se percibe sutilmente en las entrevistas que realicé, pues los colaboradores del norte identificaban como pioneros de la cultura a grupos de su zona, sin embargo TNB y HHC -grupos del sur de la ciudad- son referidos por Burneo como los iniciadores del movimiento, quienes junto a Tales y Cuales<sup>55</sup> conforman “la vieja escuela”<sup>56</sup> del hip-hop quiteño.

TNB (The New Breed) agrupaba a jóvenes de Turubamba y San Carlos que desde 1988 se reunían en torno a la cultura hip-hop, todavía sin producir su propia música; mientras que HHC (Hip-Hop Crew), asentado en Solanda, fue el primer grupo musical de hip-hop en Quito (Burneo, 2008).

Luego de una escisión en TNB, sus miembros del norte formarían Tzantza Matanza, el primer grupo de rap que entra al *mainstream* musical quiteño y por lo que muchos la identifican como pionera en el movimiento hip-hop de la ciudad. Este sería el inicio de una segunda generación del hip-hop, ahora asentada en el centro-norte de la ciudad a partir de la segunda mitad de los años noventa, de esta generación es de la que conocen los entrevistados, identificando a Dos Balas, Equinoccio Flow (ExF) y Quito Mafia (QM) como grupos pioneros (Sapín, entrevista. 19 febrero 2013).

En el caso del graffiti, el 2000 es el año que se identifica como su inicio (Sapín, entrevista. 19 febrero 2013) a pesar de la existencia de *tags* desde años anteriores,

---

<sup>54</sup> Película estadounidense de 1983, dirigida por Charlie Ahearn y que trata sobre la vida de un pintor de graffiti en Nueva York.

<sup>55</sup> Grupo de hip hop de origen pandilleril, originado en el sector La Alianza, centro de Quito. (Burneo, 2008).

<sup>56</sup> Término utilizado para denominar la primera generación de determinada agrupación juvenil, suele ser “*underground*”.

como los realizados por miembros de TNB y HHC a mediados de los años noventa en el sur (Disfraz, entrevista. 29 junio 2013).

La diferencia está en que es hasta el 2000 que se conforma un movimiento más visible, volviéndose masiva la presencia de *tags* y bombas: *hay una corriente... ya se siente que hay una reflexión de que estás haciéndote ver*<sup>57</sup> *explícitamente en varios lados...* (Sapín, entrevista. 19 febrero 2013), además de crearse los primeros *crews* de graffiti: GEA (Grafiteros en acción) -que luego se transformaría en JFR (Junta Fuerte Rango), conformado por Seiz, Equis, Green y Acero- y QBS (Quito Bombing Squad) - con Sesos y Kaín en sus filas-, ambos del norte.

En la constitución de estos *crews* de pintores se percibe el ligamen con los grupos de rap, JFR y Marmota -quien pinta y rapea hasta hoy día con Quito Mafia- tenían vínculos con Quito Mafia mientras que QBS y Jasón -otro graffitero pionero que se trasladaba desde Atuntaqui (Imbabura) para pintar en la capital- se identificaban con Equinoccio Flow, al punto de que la distinción entre *crew* de graffiti y grupo de rap podría resultar vaga para algunos, como el rapero Jeyby: *“en el norte ya empezaban a verse trabajos más bien hechos digamos que era por ahí el Jasón, gente del Equinoccio Flow, gente de Quito Mafia”* (Jeyby, entrevista. 29 junio 2013).

Esta última frase de Jeyby hace ver también un hecho en el que coinciden los entrevistados: es en el norte de la capital donde se visibiliza y toma fuerza el movimiento del hip hop, teniendo como referentes para la práctica del graffiti el Parque Inglés en San Carlos y la pista de *skateboarding* del Parque La Carolina, sitios que por su condición de parques se prestan para la reunión y la socialización.

El Parque Inglés era un espacio de rap y pintura porque en sus cercanías vivían miembros de Tzantza Matanza y Dos Balas y porque relativamente cerca -Cotocollao- se encontraban los de Equinoccio Flow; se podría decir que en sus paredes se dio el desarrollo del graffiti del norte de Quito, por ahí pasaron muchos de los escritores de

---

<sup>57</sup> El denominado “*getting up*” es un término clásico del graffiti de tradición estadounidense que implica visibilidad y competencia por medio -principalmente- de firmas y bombas: “el juego del graffiti para mí es ya estar taggeando más, se está haciendo ver por la ciudad, está a dos colores, está más arriba” (Sapín, entrevista. 19 febrero 2013).

la primera época: “*el Parque Inglés siempre estuvo pintado, siempre... siempre estuvo así bombardeado, todo, era lindazo*” (Sapín, entrevista. 19 febrero 2013).

En el caso del Parque La Carolina, su pista de *skateboarding* se volvió un punto de reunión de graffiteros porque se tendía a combinar ambas prácticas, pintar y patinar<sup>58</sup>: “*también como éramos skaters íbamos a la pista, entonces ahí nació toda una cultura... mis primeras piezas las pinté en la pista y empecé a hacer bombas también*” (Equis, entrevista, 27 febrero 2013), llegando incluso a realizar en el sitio el Primer Festival Nacional de Graffiti<sup>59</sup> en 2004 (Sapín, entrevista. 19 febrero 2013); además porque fue también un espacio de reunión y trueque de material en torno al hip hop: revistas, cassettes, etc. (Burneo, 2008).

El graffiti en el sur de la ciudad tiene un surgimiento distinto, si en el norte el referente fue la pinta literaria, en el sur las marcas de pandillas como Los Contras y Los Dopers fueron el antecedente a mediados de los noventa (Jeyby, entrevista. 29 junio 2013). Burneo (2008) también menciona la existencia de pandillas - principalmente Latin Kings y Vatos Locos- en esa época en barrios como San Roque, El Pintado, Solanda y Turubamba, pandillas que han tenido cierta relación con el hip-hop que pasa de la rivalidad a la identificación de los pandilleros con el discurso del hip-hop, por ejemplo el mismo Jeyby, quien pasó de pertenecer a Los Contras a ser rapero.

Otra de las particularidades identificadas en el graffiti de este sector de la ciudad tiene que ver con las condiciones socioeconómicas que los informantes perciben en ambos sectores, las cuales creen inciden en el acceso a información, materiales, recursos e inclusive posibilidades de profesionalización de la práctica. JRS (entrevista. 29 junio 2013) lo resume en una palabra: “*underground*”, en el sur el graffiti ha tenido un proceso más “artesanal”, incluso “precario” con respecto al centro-norte. Sin embargo, considero que esta particularidad no es propia únicamente

---

<sup>58</sup>En el ámbito del graffiti es común encontrar la combinación de estas prácticas de contexto callejero, como he tenido ocasión de comprobar en conversaciones casuales con realizadores de graffiti y *street art* latinoamericanos, por ejemplo Mush de Costa Rica, Ark de Colombia, Lasak de Ecuador.

<sup>59</sup> Este fue un concurso de bocetos, al ganador -Equis- se le dio materiales para pasar su boceto al muro.

del sur, sino de los realizadores de graffiti de estratos populares, que tanto existen en el sur, como en el norte, en el centro o en los valles de Quito.

La identificación con lo “under” también ha caracterizado al movimiento hip-hop, en el que se busca expresar experiencias de vida propias y llegar a la gente “del barrio” con la música, más que producir para un público amplio (Burneo, 2008). Esta particularidad del sur tanto en el hip-hop como cultura así como en el graffiti en específico, ha propiciado un desarrollo endógeno que va de la mano con una especie de aislamiento:

Mientras en el norte muchos hip hoperos han entablado relaciones con algunas instituciones del ámbito artístico y cultural, en el sur ello casi no se ha dado. De esta manera, una diferencia clara entre norte y sur es que en el norte, en ocasiones, el hip-hop es presentado como una propuesta artística y para un público que no necesariamente hace parte de la cultura, mientras que en el sur difícilmente se podría separar... (Burneo, 2008: 89).

Me parece que el realce de lo *underground* como un motivo de orgullo (Jeyby, entrevista. 29 junio 2013) es una estrategia desplegada para solventar las desigualdades que los entrevistados perciben entre -en este caso- ser graffitero del sur y ser graffitero del centro-norte. Lo que Burneo afirma sobre el movimiento hip-hop del sur puede aplicarse en este caso a los graffiteros del mismo sector, quienes han construido su cultura “como una elaboración simbólica de clase ...[en la que] juega un papel muy importante la rígida división imaginaria de Quito entre norte y sur” (Burneo, 2008: 87). Aunque esta investigación se centra en barrios del sur y del centro-norte de la ciudad, guiada por Burneo (2008) sospecho que posiblemente en el extremo norte de Quito -en sectores como Calderón y Carapungo- se desarrolle una dinámica similar.

Veamos algunas apreciaciones de los entrevistados al respecto:

Creo que también tiene que ver un poco los recursos... la gente del norte se puede decir que tiene para comprar latas súper más caras, la gente del sur prefiere economizar y hacer algo más fresco cachas (JRS, entrevista. 29 junio 2013).

“Siempre hubo para mí un poquito de retraso en la evolución del graffiti en el sur, me imagino también por acceso económico o acceso a... sí, cultural también” (Sapín, entrevista. 19 febrero 2013).

“No sé si tiene que ver por los recursos... pero en el sur capaz que no se gasta muchas latas para hacer una pieza tan grande que después te la vayan a tachar... prefieren hacer los tags con la lata y hacer 50-60 tags” (Disfraz, entrevista. 29 junio 2013).

En el sur, graffiteros pioneros serían Latente -conocido como el señor Conejo-, Tajo, Supremo y el *crew* EPA, mientras que Santiago y La Mena Dos se identifican como sectores de gran dinamismo y actividad graffitera (Disfraz, entrevista. 29 junio 2013).

Anteriormente mencioné la lógica jerárquica y gradual en el graffiti: se hacen primero *tags*, luego *tags* y bombas y después *tags*, bombas y piezas más elaboradas. Esta especie de crecimiento por etapas los entrevistados también lo aplican para expresar las diferencias que perciben en el desenvolvimiento del graffiti en la ciudad: siendo el centro-norte donde se empezó a *taggear* y bombear de manera intensiva, ahora se encuentra en una etapa de creación de trabajos más complejos y de mayor tamaño; mientras que en el sur - donde se inició tardíamente en comparación- actualmente hay una profusión de firmas y bombas en todo espacio disponible, como lo relatan dos de los entrevistados:

Yo sentía que aquí [en el norte de Quito] había tags por todos lados en el 2005, en el sur iba y había algunos. 2009, ya acá [norte] se comenzaba a ver ya bombas bien hechas, pocas, pero en el sur ya estaba lleno de tags. Y acá ponte ahorita yo siento que hay muchas bombas y hay muchos bombings y bien en lanford<sup>60</sup> y en todo, y en el sur yo siento que está en eso, está creciendo hacia allá (Sapín, entrevista. 19 febrero 2013).

Yo creo que por eso hay esa evolución de primero el tag y el bombing. Ahora en el sur es todo rayado, no sé si te diste cuenta, Turubamba, El Recreo, Chillogallo, San Bartolo, todo está rayado, no hay un espacio donde no veas un tag, no hay, entonces me imagino que en estos años va a ir evolucionando ya más placas grandes, graffitis, wild style (Disfraz, entrevista. 29 junio 2013).

Como dejé ver en apartados anteriores, hoy día la escisión entre el norte y el sur de Quito es manejada en un nivel discursivo -como evidencian los relatos de los informantes-; reafirmo que las particularidades en torno a la precariedad en la realización de graffiti es posible que se repliquen en diversos sectores de la ciudad. La facilidad de acceso a materiales y el empleo de estrategias para solventar lo artesanal

---

<sup>60</sup> Cortinas metálicas en las fachadas de locales comerciales.

de la práctica no tienen relación única ni necesariamente con la adscripción territorial de quien pinta, sino con un conjunto de factores políticos, económicos y sociales.

### *Street art, visibilidad y profesionalización*

En el caso del *street art*, su desenvolvimiento en Quito no se encuentra aislado del graffiti de tendencia hip-hop, incluso algunos realizadores de *street art* empezaron pintando graffiti, como Infame, del colectivo Fenómenos: “antes de eso [de hacer estencil, a los 18 años] yo ya empecé a pintar, pero empecé a pintar con gente hip-hop porque eran mis amigos del colegio...” (Infame, entrevista. 10 diciembre 2012).

Al igual que con el graffiti, internet también tuvo un papel representativo en la difusión del *street art* en Quito: “yo trato por mis propios medios de averiguar... y en ese aspecto ayudó mucho el internet” (Infame, entrevista. 10 diciembre 2012), factor que junto al reconocimiento del trabajo de graffiteros como Jasón, Equis y Marmota (Infame, entrevista. 10 diciembre 2012. Dementholic, entrevista. 28 marzo 2013), irían moldeando la práctica en la ciudad.

A pesar de que ya había presencia de realizadores esporádicos de estencil ligados al punk, como Luis El Loco Toral (Dementholic, entrevista. 28 marzo 2013) es en 2006 cuando empieza a mostrarse un incipiente *street art* en Quito, con dos hechos relevantes: la constitución del colectivo de estencil Dementia, conformado por Egon, Dementholic, Weeder y Smooth Criminal -quienes se autodenominaban el primer colectivo de estencil del Ecuador<sup>61</sup>- y el colectivo de arte urbano Friks, que para esa época tenía a Eme Ese, Pin8 y Ralex como integrantes -quienes se conocieron estudiando artes en la Universidad Central del Ecuador-:

Ellos pintaban un montón antes, cuando nadie pintaba tantos personajes... ellos fueron como que ya, más masivo, les cachabas de una (Boloh, entrevista. 11 diciembre 2012).

---

<sup>61</sup> En su página web ya inactiva <http://www.dementia.org/>, a la cual se puede tener acceso mediante The Internet Archive <http://archive.org/web/web.php>

Luego este colectivo pasaría a denominarse Fenómenos<sup>62</sup> (FNMS) y a aumentar su número de miembros al coincidir varios realizadores noveles de *street art* en el Festival Volarte, evento organizado por Pin8 en Baños (Tungurahua) en diciembre de 2008. Actualmente, a pesar de que algunos de sus miembros han emprendido proyectos personales que no implican pintar en las calles, el colectivo continua siendo representativo del *street art* quiteño por su vigencia y por la cantidad de miembros que lo conforman.

Dementia organizó los primeros eventos de estencil en la capital -los llamados Circuitos Colectivos- en febrero de 2007 en los ya desaparecidos bar Kumbancha - ubicado entre Calama y 6 de Diciembre- y bar SixNineSix -también en Calama entre Amazonas y Juan León Mera-, iniciativas que se prestarían para reunir a quienes estaban iniciándose en el *street art* en Quito: “*se empezó a conocer la gente y como que ahí empezó a hacerse un chance más colectivo el trabajo*” (Dementholic, entrevista. 28 marzo 2013).

Junto a estos proyectos germinales, hubo influencia de las escenas de *street art* de otros países sudamericanos que para ese entonces estaban más adelantadas: Colombia, Perú y Chile, este último más en lo referente al estencil (Dementholic, entrevista. 28 marzo 2013). En Colombia (2007) y Perú (2008) estuvo el colectivo Dementia participando en eventos de arte urbano y ganando experiencia que luego pondrían en práctica en el Ecuador, es así como deciden organizar el primer festival internacional de arte urbano del país en 2009:

El Detonarte sí fortaleció bastante la movida del arte urbano aquí en el país porque tuvieron la oportunidad [los pintores ecuatorianos] de compartir de cerca, de aprender de cerca de nuevas técnicas (Dementholic, entrevista. 28 marzo 2013).

Luego del primer Festival Detonarte, la escena quiteña del *street art* se volvió más competitiva y tendió a la profesionalización, llegando algunos realizadores a pintar

---

<sup>62</sup> Con Infame como otro miembro del colectivo, al cual se unirían posteriormente, S2, Boloh, Mensa, Vera, Estoner, Joins Back, Suerte, Raro.

para marcas comerciales como Red Bull, Puma y Cholo Machine<sup>63</sup> (Dementholic, entrevista. 28 marzo 2013).

La profesionalización tiende a ser una temática polémica tanto en el *street art* como en el graffiti, porque se cree que “el valor artístico” queda supeditado al publicitario y porque se transforma la dinámica del pintar en la calle de manera autogestionada (Dementholic, entrevista. 28 marzo 2013). A pesar de que tanto realizadores de graffiti como de *street art* son contratados por instituciones estatales<sup>64</sup>, es en las entidades comerciales donde predomina el trabajo de quienes hacen *street art*, posiblemente por su tendencia a la realización de personajes, los cuales resultan de más fácil lectura para un público amplio que las letras tradicionales del graffiti.

En el trabajo de campo realizado para esta investigación constaté que es en el *street art* donde existe una mayor profesionalización de la pintada callejera en Quito: se pinta tanto para el Estado como para empresas privadas, se realizan exposiciones de “obras”<sup>65</sup> y se generan artículos, entrevistas y cápsulas audiovisuales en medios impresos y digitales<sup>66</sup>, todas estas actividades más limitadas en el caso de los realizadores de graffiti, lo que me hace pensar que la visibilidad y la profesionalización por un lado y el ámbito *underground* por el otro, son elementos que forman parte de un fenómeno complejo y heterogéneo en el que tanto tiene que ver el

---

<sup>63</sup> Hoy día continua siendo común esta práctica para algunos realizadores de *street art*, por ejemplo Apitatán –quien es diseñador gráfico – realizó una ilustración digital para Adidas este año, la cual se encuentra en la ventana del bar La Boca del Lobo -Reina Victoria y Calama-, así como una pintada en vivo para la apertura de un local comercial de dicha marca en el centro comercial Paseo San Francisco (Cumbayá).

<sup>64</sup> Por ejemplo Bln Bike fue contratada por el Ministerio de Salud para pintar y dar talleres en comunidades rurales del Ecuador, Psk ha pintado un mural para la Escuela Superior de Policía, etc.

<sup>65</sup> En las exposiciones ha tenido un papel central en los últimos dos años el espacio Neural Industrias Creativas (hoy desaparecido), ubicado entre la avenida Colón y 6 de Diciembre, ahí han expuesto realizadores de *street art* como Eme Ese, Vera, Bennyta, Budoka y Apitatán.

<sup>66</sup> Por ejemplo, haciendo un seguimiento de Apitatán en su página web <http://www.apitatan.ec/> y página de facebook [www.facebook.com/apitatan.ec](http://www.facebook.com/apitatan.ec), de septiembre de 2012 a septiembre de 2013 ha realizado tres exposiciones, aparecido en cinco audiovisuales y se han escrito siete artículos sobre sus trabajos en diarios nacionales, blogs y portales web internacionales especializados en *street art*.

tipo de pintada callejera que se realiza como las posibilidades económicas del realizador.

Así como Dementzia y FNMS constituyen una primera generación del *street art* en Quito, actualmente existe una segunda generación de realizadores activos que surge aproximadamente en 2010 y se encuentra conformada entre otros por Apitatán, Bln Bike y Steep, quienes trabajan esencialmente la realización de personajes con acrílico y aerosol.

Hasta ahora se pueden ver varias características que distinguen el graffiti de influencia hip hop del *street art* en Quito: algunos de los pioneros del *street art* en Quito tienen una formación artística académica que llevan de la mano con intervenciones en las calles de la ciudad, realizan principalmente personajes -a diferencia del graffiti, en el que predominan las letras- y se autodenominan colectivos en vez de *crews*, posiblemente una forma de diferenciar su práctica de la de los graffiteros, para Infame (entrevista. 10 diciembre 2012) esta distinción se resume en una mayor flexibilidad a la hora de pintar en cuanto a adscripción al grupo, planeamiento y bocetaje. También se percibe una mayor profesionalización del *street art* que inclusive llega a rayar en una especie de publicidad y una mayor visibilización para un público más amplio en medios de comunicación masiva.

Además, es sumamente revelador el desconocimiento de una escena de *street art* en el sur de Quito entre los entrevistados del norte, al igual que aconteció al preguntarles por el graffiti en dicho sector de la ciudad, situación que nuevamente viene a reforzar la existencia de un muro que aunque imaginario entre el norte y el sur de la ciudad, tiene consecuencias nada imaginarias en la cotidianidad; para muchos habitantes del norte, el sur sigue siendo territorio inexplorado: “*Es que poco por el sur, más en esta zona [centro-norte]. Hasta ahorita me pierdo [en el sur]*” (Dementholic, entrevista. 28 marzo 2013).

Aunque efectivamente, luego de realizado el trabajo de campo de esta investigación, me atrevo a afirmar que aún no existe en el sur de Quito una escena de *street art* como tal, a pesar de que existan graffiteros -como Psk- que experimentan

con técnicas tradicionalmente asociadas al *street art* como el estencil; el *street art* es un tipo de pintada callejera que se ha concentrado en el centro-norte de la ciudad.

Respecto al panorama actual del graffiti y el *street art* en Quito, los informantes concuerdan en que se ha mejorado en técnica y complejidad al pintar:

He visto que cada vez los escritores van aumentando el nivel y es chévere también ver eso, es chévere también que hayan eventos mejor organizados... se va generando un estilo y eso es un proceso largo (Equis, entrevista. 27 febrero 2013).

La realización de eventos con una mejor planeación y apoyo para los pintores, así como un mayor acceso a materiales especializados para realizar graffiti, son factores que han influido en dicha mejoría: el Festival Detonarte lleva ya cuatro ediciones, en noviembre de 2012 se realizó el evento internacional de graffiti *Meeting of Styles* -con más de 50 escritores de ocho países latinoamericanos- y en septiembre de 2013 se llevó a cabo el evento *Gods of Paint* en su segunda edición; ahora también se pueden comprar latas Montana<sup>67</sup> y Bulldog, caps, tintas y marcadores en distintas tiendas<sup>68</sup> de graffiti.

Además, hay que recordar que a finales de los noventa el acceso a Internet era sumamente limitado, cuestión que ha cambiado hoy día. Internet da mayores facilidades a quien quiera dedicarse al graffiti y al *street art*, se pueden ver tutoriales, encontrar consejos, descargar imágenes y videos, como menciona Jeyby:

Pongámonos también pilas en que antes uno aprendía es de lo que veía y entonces no teníamos internet, a veces muchas veces videos musicales de rap es donde se veía y un graffiti oh yo quiero hacer eso, cómo hacen... ahora ya en internet tú te coges, subes, ves algo, te dan abecedarios, te dan notas, ahora es más fácil... (Jeyby, entrevista. 29 junio 2013).

Por último, me parece necesario dejar claro que esta no pretende ser una historia inamovible sobre la pintada callejera en Quito; posiblemente se dejen por fuera datos, pues la reconstrucción de eventos, fechas e identificación de sujetos clave en dicha

---

<sup>67</sup> Marcas de aerosoles fabricadas para realizar graffiti

<sup>68</sup> Se han identificado tres tiendas: Octopuz Graff en Centro Comercial La Espiral -Amazonas y Jorge Washington-, Octopuz Graff en Centro Comercial Caracol -Amazonas y Naciones Unidas- y Post Mortem Graffiti Store, en Centro Comercial Los Quitus -Versalles y San Gregorio-.

historia, pasa por la subjetividad y vivencia de los entrevistados, misma razón por la que tienden a enfatizar en aquellos y aquello que les resulta más conocido y familiar.

### **Es con todo el cuerpo que se pinta**

En este apartado abordo la vivencia corporal-emocional que conlleva realizar graffiti y *street art* de manera legal e ilegal en las calles de la ciudad, así como la construcción del cuerpo social y la performatividad de los cuatro realizadores de graffiti y *street art* con quienes trabajé, presentando primero breves biografías de los mismos.

Pintar o haber pintado en Chillogallo o La Floresta fue el criterio principal de selección de los colaboradores; metodológicamente para esta sección recurrí a técnicas de la investigación etnográfica: observación participante y entrevistas a profundidad; así como al uso de la fotografía y el video como detonadores de diálogo (Andrade y Zamorano, 2012), esta última técnica la consideré apropiada porque un acercamiento a los realizadores de graffiti y *street art* desde la imagen se acopla con su interés por las formas visuales, el componente visual es parte inherente de su práctica y de su cotidianidad.

Respecto a las entrevistas, realicé tres a cada uno de los cuatro informantes, la primera con preguntas semi-estructuradas abordando su trayectoria en el graffiti/*street art* y su experiencia a nivel corporal, sensorial y emocional al pintar en la calle; la segunda consistió en la muestra de dos videos y ocho fotografías<sup>69</sup> de graffiti y *street art* en Quito para seguidamente conversar en torno a dos ejes: despliegue del cuerpo y relación con el espacio urbano al realizar pintadas vandal y legal; mientras que la tercera entrevista se centró en la realización gráfica de recorridos usuales de los colaboradores por la ciudad; al uso del dibujo me referiré en el tercer capítulo, en el que hablo de los vínculos entre ciudad y realizadores de graffiti/*street art*.

Generar un trabajo reflexivo sobre la producción de esas imágenes y videos realizados por mi persona es parte de lo que convierte a esta investigación en una

---

<sup>69</sup> Los videos, de no más de 5' de duración, muestran una pintada legal y otra ilegal. Mientras que las fotografías se relacionan con: uso del cuerpo al pintar, organización y socialización al pintar, relación con la policía y los transeúntes/vecinos al pintar, y realización de vandal. Hice este material durante sesiones de observación participativa en mayo, noviembre y diciembre 2012, marzo y abril 2013.

vinculada a la antropología visual, pues uno de los mayores aportes de dicha subdisciplina es el cuestionamiento de la representación y de la aparente frontera entre el investigador y los investigados (MacDougall, 2009).

El papel que la fotografía y el audiovisual tuvieron en esta investigación y mi papel como productora de estas imágenes, así como los realizadores de graffiti y *street art* fueron productores de imágenes por medio del dibujo de trayectos -aspecto al que me referiré nuevamente y en detalle en el próximo capítulo-, me lleva a la necesidad de generar una breve reflexión sobre el papel de la imagen en la aprehensión de la realidad y sobre los productores de las mismas.

La fotografía es un nuevo código visual (Sontag, 2005) que lleva al cuestionamiento de las nociones de realidad y fidelidad que aparentemente posee el dispositivo fotográfico; la imagen en cuanto producida, no es inherentemente objetiva, no refleja realidades sino más bien representa formas de percibir realidades, por lo tanto depende de diferentes actores: el realizador de la imagen, quien(es) se encuentra(n) en la imagen -en el caso de que haya sujetos en la composición- y quienes “leen” la imagen, ya que “las imágenes siempre están cargadas de significados culturales, mediatizados por la identidad de los autores y los espectadores” (Renobell, 2005: 04).

Creo que tanto las imágenes que produje como las que produjeron los colaboradores a manera de dibujos, son ambivalente en cuanto a su análisis lo que permite evidenciar que la polisemia y multivocalidad que caracteriza los actos de representación se pueden insertar en un proceso dialógico y por ende más completo debido a la inclusión de diversas voces y opiniones, como Bajtin (en Hall, 2001) piensa que son todas las representaciones. Sin embargo lo dialógico, debido al carácter supuestamente horizontal que implica el diálogo, no permite ver que representando también se ejerce dominación (Hall, 2001).

Cuando los colaboradores observaron y reaccionaron a las imágenes que les mostré para detonar el diálogo, estaban también respondiendo a una forma de mirar compleja y compuesta de distintos niveles, pues “al mirar una imagen, miramos una forma de mirar y nuestra relación con la mirada” (Ardévol y Muntañola: 2004, 18) es

decir, entran a jugar en la interacción investigadora-colaboradores, elementos ligados a la manera en que se nos ha enseñado en occidente a construir y a “leer” imágenes y su contenido, pero también a cuestiones ligadas con el poder de representación, del cómo yo -antropóloga y fotógrafa- realicé las fotografías y videos; en fin, que representar por medio de imágenes es finalmente ejercer control sobre la identidad cultural de quien se fotografía o filma (Ruby, 1991), es apropiarse de aquello fotografiado (Sontag, 2005).

En las imágenes que elegí realizar y mostrar a los colaboradores también elaboro una representación de lo que considero será relevante de observar y comentar para un realizador de graffiti y *street art* y en este acto de representación -tal vez no tan consciente y explícito- ejerzo poder sobre la representación del otro, pues “al escoger un punto de vista... el fotógrafo estará plasmando su subjetividad, su opinión, en la imagen captada, su visualidad y la visualidad del momento espacio-temporal del que es partícipe” (Abreu, 2000 en Renobell, 2005: 04).

En este proceso de la mirada, la recontextualización que indefectiblemente hace de una imagen quien la mira (Ardévol y Muntañola, 2004) y la dota de significado es la característica que me posibilitó la interpretación y análisis antropológico de lo compartido verbalmente por los colaboradores de la investigación y poner a jugar esos datos con los devengados en la observación participante, pues “...en la relación entre nuestra mirada y la imagen interviene nuestra experiencia, nuestra memoria y nuestro conocimiento del mundo, y en esta relación compleja la imagen nos proporciona nueva información y nuevo conocimiento” (Ardévol y Muntañola: 2004, 24).

Trabajar con imágenes en entrevista así como la producción misma de fotografías principalmente, me permitió por un lado abordar con los colaboradores cuestiones sobre el cuerpo, su movimiento, técnicas y estilos de pintar, que habría sido difícil comunicar únicamente mediante el lenguaje escrito o la palabra; mientras que realizar fotografías y compartirlas con quienes hacen graffiti/*street art* posibilitó un acercamiento expedito al campo no solo de utilidad para las entrevistas a profundidad, sino también para las conversaciones informales y observación participante, e inclusive para ser invitada a más pintadas:

Las representaciones visuales expresan con facilidad los rasgos externos y conductuales de las emociones, y las claves visuales de la identidad, aspectos que las descripciones escritas expresan solo con dificultad (MacDougall, 2009:61).

La producción fotográfica y audiovisual es de suma importancia entre realizadores de graffiti y *street art* debido a que las características propias de las prácticas en estudio - fenómenos visuales realizados en superficies de la ciudad, muchas veces de manera ilegal- las vuelven fugaces, siendo apreciada la documentación para atestiguar su existencia, lo que Dubois (2008) ha dado en denominar el carácter indexical de la imagen<sup>70</sup>.

Las imágenes dan al investigador información que se diferencia de aquella textual (MacDougall, 2009), esto aplica aún cuando se utilice lo visual para propiciar una respuesta o comentario de modo narrativo por parte de los colaboradores de la investigación, como fue este el caso. Reafirmo que para el caso de realizadores de graffiti y de *street art* -y probablemente para aquellos sujetos en que la experiencia visual sea intrínseca a su vida, como un diseñador gráfico por ejemplo- referirse a hechos sociales por medio de la producción y lectura de imágenes resultará una experiencia compleja con profusión de referencias y desarrollo de detalles cotidianos asociados a la práctica que se vea reflejada en las imágenes.

A lo visual podría criticársele su preeminencia sobre otras formas de conocimiento en el mundo contemporáneo, lo que Harvey (1990) resume como un dominio de la estética sobre la ética en el capitalismo tardío, mientras que Crary (1990) -retomando a Foucault- habla de una reorganización de la visión ligada al poder y control social del cuerpo.

La forma en que vemos, consumimos y hacemos circular imágenes está inserto en un sistema de dominación determinado, no es casualidad que muchos dispositivos y tecnologías ópticas se originaran con finalidades biopolíticas (Crary, 1990), no estando la fotografía exenta de estos usos. Sin ir más lejos de la disciplina a la que se adscribe esta tesis, en la antropología incipiente la fotografía fue utilizada para medir, estudiar y

---

<sup>70</sup> Esta es una propuesta pensada desde la fotografía, Dubois plantea que la imagen fotográfica se concibe como una huella de lo real, un indicio capaz de atestiguar la existencia de algo o alguien.

catalogar los cuerpos –delincuentes e indígenas por igual-, para controlar por medio del conocimiento (Zamorano; 2012; Bertillon, 2006; Naranjo, 2006).

Hoy la fotografía -así como el video- continúa generando discursos sobre los cuerpos, interiorizando la disciplina (Foucault, 1989) y enajenando al sujeto del cuerpo mismo; si antes se cumplía este cometido mediante la fotografía judicial y antropométrica, hoy tal vez sean mucho más variadas las fuentes de fortalecimiento de un régimen visual dominante (Poole, 2000) y la profundidad de la enajenación debido a la existencia de nuevas tecnologías de la imagen.

Sin embargo, ¿qué sucede con las fotografías cuando su producción remite a fines -como es este el caso- investigativos?, pues la postura crítica de autores como Crary (1990) y Poole (2000) se enfoca en el consumo y la circulación de imágenes. Me parece que continúan trabajando de manera similar, puesto que podría vérselos como imágenes que funcionan en el flujo discursivo de la academia, donde también circularán y se consumirán, generando a su vez y nuevamente discursos sobre el cuerpo.

No pretendo adjudicarme una inocencia y objetividad de la que carezco, en la realización de las fotografías y videos que utilicé para la investigación y en la elección del material mostrado a los colaboradores ejerzo un control que nuevamente remite a la posición de poder de quien investiga. Cuestionar(me), evidenciar la construcción del dato etnográfico y procurar “una relación de escucha activa y metódica” (Bourdieu, 1999: 529) con los colaboradores fueron las maneras que encontré para enfrentarme al reto metodológico y epistemológico.

*Permítanme presentarles: Damo, HTM, PSK, Seker*

Damo tiene 24 años y vive en la zona del barrio La Tola que colinda con la autopista Simón Bolívar<sup>71</sup>, le propuse colaborar en la investigación porque su vida ha estado ligada a La Floresta de distintas maneras: ha pasado gran parte de su adolescencia y adultez en dicho barrio más que en el suyo propio debido a que su círculo de amigos

---

<sup>71</sup> También llamada La Oriental, nombre que seguiré utilizando a partir de acá.

desde el colegio -raperos de la agrupación CUF<sup>72</sup>- son de esta localidad, lo que a su vez influyó la elección del barrio para realizar su primer graffiti, el instituto<sup>73</sup> en el que estudió hasta hace unos meses<sup>74</sup> diseño gráfico se ubica en el límite entre La Floresta y el barrio vecino de La Vicentina, y además para llegar a su casa caminando pasa por estos mismos barrios, en los cuales también realiza firmas y bombas.

Damo se define como un graffitero perteneciente a la cultura hip-hop (entrevista, 15 abril 2013) que inició a los 12 años a taggear esporádicamente por La Tola más por intuición que por conocimiento; unas piezas que observaba de camino a su casa fueron el detonante que lo llevó a investigar sobre el graffiti y el hip-hop, es decir, su formación inicialmente es empírica, pero a partir de los 19 años -cuando ingresa a estudiar diseño gráfico en un instituto privado- se dedica más asiduamente a graffitear, uniendo los insumos aprendidos en la calle con los académicos:

A mí me gusta bastante el estilo *wildstyle* de todas las letras torcidas, casi inentendibles, y es porque me parece el estilo más puro del graffiti... igual yo me dedico a hacer ilustración, entonces meto personajes... que eso aprendí también en la universidad, mientras que las letras en la calle (Damo, entrevista, 15 abril 2013).

Para costear sus estudios, trabaja desde hace tres años como administrador de un bar-restaurante en La Mariscal<sup>75</sup> en horario nocturno, ya que no cuenta con el apoyo económico paterno; vive con su madre -ama de casa y vendedora de productos por catálogo- y su hermana menor.

El graffiti para Damo representa libertad y felicidad, es una forma de evidenciar su presencia y romper de cierta manera con el anonimato que caracteriza a los individuos de las ciudades postindustriales, una especie de grito gráfico de existencia:

No importa que no me conozcan pero que digan alguien se llama DAMO, alguien está vivo, que alguien es alguien y alguien hizo eso, y eso me

---

<sup>72</sup> Conexión Underground Firme

<sup>73</sup> Instituto Metropolitano de Diseño, más conocido como La Metro.

<sup>74</sup> Obtuvo su título en septiembre de 2013.

<sup>75</sup> Zona de bares de Quito ubicada en el barrio Mariscal Foch, también conocido como "La Foch", en referencia a su centro, la plaza Foch.

gusta la verdad y creo que puedes comenzar a hacer graffiti porque es esa necesidad de sentirse alguien dentro de una sociedad (Damo, entrevista, 15 abril 2013).

En el caso de HTM, realizador de *street art* de 27 años, miembro del colectivo de arte urbano Fenómenos y residente de Guápulo, su participación en la investigación tiene lugar porque hace *tags* intensivamente y pinta murales y estenciles en La Floresta, además de haber vivido anteriormente en el barrio.

De los cuatro colaboradores HTM es el único migrante de primera generación, nace en Zaruma –ciudad minera perteneciente a la provincia de El Oro, en el sur de Ecuador- pero se traslada a la capital con su familia -madre, hermano mayor y hermana menor- a la edad de 11 años, viviendo en circunstancias precarias que lo llevaron a él y a su hermano a trabajar ambulante en la venta de productos alimenticios que su madre preparaba (HTM, entrevista, 13 junio 2013); en su adolescencia vive una temporada en Zaruma pero se establece de nuevo a los 17 años en Quito, en el sector San Carlos.

También de los cuatro colaboradores, HTM es quien mayor énfasis hizo en las entrevistas sobre sus orígenes “humildes”, las dificultades económicas familiares y la importancia del trabajo; particularidades que, conociendo la adscripción de HTM a la filosofía punk, se enmarcan en un discurso en el que se percibe la pobreza como un valor y al obrero, el trabajo, la autonomía y la autogestión como referentes.

Aunque a los doce años ya rayaba su nombre de pila en la escuela -llegando a utilizar la lata por primera vez para dejarle mensajes de amor a una niña-, su involucramiento en la pintada callejera se da precisamente por participar de dinámicas juveniles cuyo nicho es la calle: “*siempre me involucré en lo que es la calle, las patinetas, las chichas, la música, el rock’n’roll, todo eso involucra lata*” (HTM, entrevista, 13 junio 2013), así como por la influencia que tenía el graffiti en su barrio de adolescente, San Carlos, sector que como ya comenté, fue uno de los puntos de popularización del hip-hop en el norte de Quito: “*yo crecí viendo esos graffiti que*

hacen ellos... Parque Inglés y todo. Por ejemplo ahí antes pintaba Jasón y estaba también Star<sup>76</sup>” (HTM, entrevista, 13 junio 2013).

Si Damo define su práctica enmarcada en el hip-hop, al igual que lo hacen PSK y Seker -como comentaré posteriormente-, HTM en cambio la define en contraposición al mismo (entrevista, 13 junio 2013), en su caso el acto de pintar en la calle -principalmente el *vandal* del cual es asiduo realizador- lo enmarca en el discurso punk, de ahí que iniciara escribiendo frases políticas para visibilizar la cultura con la que se identifica, y de ahí también viene el nombre con el que firma actualmente: HTM son las siglas de Hazlo Tu Mismo, frase que resume la filosofía punk: “*hay que reivindicarnos nosotros como punkeros, nuestra política es la autonomía y la autogestión*” (HTM, entrevista, 13 junio 2013).

Actualmente HTM estudia artes plásticas en la Universidad Central del Ecuador, es vocalista de la banda punk Ratas y realiza trabajos ocasionales, principalmente murales, para mantenerse.

PSK, de 24 años y residente de Chillogallo, es también estudiante universitario, en este caso de Comunicación Social en la Universidad Salesiana, a la cual asiste becado. A pesar de que se asume como realizador tanto de graffiti como de *street art*, considero que PSK es un graffitero que utiliza la etiqueta del *street art* como forma de distinguirse y diferenciarse del estereotipo delincucional asignado a quienes encuentran afinidad con la cultura hip-hop.

Las razones por las que afirmo que es un realizador de graffiti se deben a su contexto y actividades cotidianas: se identifica como miembro de la cultura hip-hop (entrevista, 05 mayo 2013), es locutor en Chulla Hop -un programa de hip-hop de la radio en línea Wambra Radio-, su tesis de licenciatura trata sobre el hip-hop y el graffiti quiteño, pinta principalmente con aerosol y se relaciona predominantemente con otros realizadores de graffiti.

Desde los 14 años realiza graffiti, involucrándose primero en la cultura hip-hop y practicando el *MCing* y el *breakdance* junto a unos amigos raperos que conoció en la iglesia evangélica a la que asistía; sin embargo luego se enfocó en el graffiti: “*me fui*

---

<sup>76</sup> Se refiere a Starman Funk, graffitero del MFC, crew del norte de Quito.

*alineando a esta cuestión del graffiti porque le encontré como un sentido de vida se podría decir, porque cuando uno pinta yo me siento liberado, yo me siento descargado* “(PSK, entrevista, 05 mayo 2013).

Me parece que PSK encuentra en el graffiti una forma de ser otro distinto al estudiante universitario de barrio popular, su alter ego le posibilita conocer sitios y personas que posiblemente no conocería de otra forma -como viajar y pintar en Brasil en junio de 2012-, de ahí que su motivación esté relacionada con las oportunidades laborales, artísticas y personales; pero también con su necesidad de expresión individual y política asociada a su militancia dentro del movimiento hip-hop ecuatoriano.

Su participación en la investigación se debe a que además de pintar en Chillogallo, vive en la parroquia, en la casa familiar compuesta por padre, madre, hermano y hermana; recientemente también sus hijos mellizos de 3 meses de edad junto con la madre de los niños, han pasado a residir en la misma casa. Al igual que HTM, se desempeña laboralmente haciendo graffiti: da talleres, realiza murales para instituciones estatales y para clientes privados.

Finalmente abordo el caso de Seker, graffitero de 18 años vecino también de Chillogallo quien vive con su madre y su hermana. Siendo el más joven de los cuatro colaboradores, Seker se encuentra en el último año de secundaria y planea seguir una carrera universitaria en diseño industrial o arquitectura (entrevista, 03 junio 2013).

Sus inicios en el graffiti se dan a los 13 años en relación con su interés por el rap y la cultura hip-hop, siendo un referente importante en su involucramiento la película estadounidense *Beat Street* (1984), la cual aborda los orígenes del hip-hop mediante las aventuras de un crew de breakdance, graffiti, DJing y MCing -los cuatro elementos- en el Bronx, Nueva York.

Considero que una de las motivaciones principales que tiene Seker para realizar graffiti se relaciona con el sentido de pertenencia y adscripción a un grupo, pues aunque no esté asociado a algún *crew* o colectivo, esta actividad le permite identificarse con sus pares -otros graffiteros- en una época de la vida en que predomina una búsqueda individual vinculada a la colectividad.

Su condición de vecino de PSK también ha influido en su práctica, pues el primero le ha apoyado e incentivado a salir a pintar; dinámica que se acostumbra en la incorporación al mundo del graffiti: contar con un “padrino” o mentor que comparta su experiencia con quienes inician (Rahn, 2002). De los colaboradores, Seker es quien menos tiempo lleva pintando, por lo que todavía está en una etapa inicial en el graffiti en la que se da gran importancia al *vandal*, plataforma que se utiliza para visibilizar la presencia de un nuevo *writer*<sup>77</sup> y para afinar las cualidades y destrezas que se requieren para graffitear: velocidad, control del trazo del aerosol, experiencia en la calle y gestación de un estilo propio, entre otras.

A rasgos generales, las motivaciones que considero tienen quienes realizan graffiti y *street art* para llevar a cabo su práctica de manera continuada, se relacionan principalmente con necesidades expresivas, con la búsqueda y fortalecimiento de una identidad individual ligada a una lógica de colectividad, y con la transgresión generada al mostrarse en las calles por medio de sus intervenciones y marcar física pero también simbólicamente la ciudad.

Conociendo brevemente sobre la vida de los colaboradores, sus motivaciones para pintar en la calle, su adscripción ya sea al graffiti o al *street art* y su contexto social, puedo dar cuenta de características relevantes para enlazar con el análisis que hago en las siguientes páginas, por ejemplo: que ya sea ligados o desmarcados de la cultura hip-hop, esta ha influido en los cuatro colaboradores; todos han realizado *vandal* y le dan un papel importante en su práctica del graffiti y del *street art*; la mayoría vienen de hogares monoparentales de clase trabajadora, todos estudian en la universidad o están en proceso de hacerlo y que aunque los colaboradores de La Floresta no residan actualmente en el barrio se vinculan al mismo por medio de amigos, estudio o el hecho de habitarlo anteriormente.

### *Construcción y despliegue social del cuerpo que pinta*

Considero que en las corporalidades se expresan procesos sociohistóricos, la teoría del performance cuestiona el cuerpo como algo dado y evidencia que este es “producto y

---

<sup>77</sup> Escritor. Término utilizado para referirse a quien hace graffiti, el cual tradicionalmente se ha basado en la realización de letras de distintos estilos.

copartícipe de fuerzas sociales que lo hacen visible (o invisible) a través de nociones de género, raza, clase y pertenencia...” (Taylor, 2011: 12). Abordar las formas de afirmación ligadas a la corporalidad que despliegan los pintores de graffiti y de *street art* me permite entonces hablar de la construcción de un cuerpo individual que está en relación con la conformación de la ciudad.

Definirse como realizador de graffiti o de *street art* implica lidiar con una serie de presupuestos delincuenciales asociados a la estética y al acto de estar-habitar y pintar en la calle, aunado a la sospecha que de por sí implica asumirse como joven en un mundo adultocéntrico.

Mediante el trabajo de campo identifiqué que este fenómeno se experimenta más profundamente en el cuerpo del graffitero, quien al estar enmarcado en la cultura hip-hop carga también con estereotipos delincuenciales<sup>78</sup> (PSK, entrevista, 18 junio 2013) que se le asignan a los hoperos y que los hace vulnerables al acoso policial (Burneo, 2008). Inclusive esta sospecha previa hacia sujetos con estética hoperas -vestir ancho, usar gorra, ropa de colores intensos y ornamentación vistosa- puede ser usada por quienes intervienen el espacio público con *street art*, por ejemplo, para salir librados de encuentros indeseados con la policía (HTM, entrevista, 13 junio 2013).

Debido a esta dinámica que describo, planteo que la construcción y despliegue corporal de quienes pintan en la calle -pero con mayor énfasis quienes hacen graffiti y más aún al realizar *vandal*- es la de un cuerpo a la defensiva, confrontativo y cauteloso; características que además se consideran apropiadas si se es miembro de la cultura hip-hop: un cuerpo en resistencia que batalla contra la marginación socio-económica y la discriminación desde su origen en los ghettos newyorkinos (Burneo, 2008; DeMar, 2010); refuerzan este postulado las narraciones sobre episodios violentos con policías que dicen haber vivido PSK, Damo y Seker, no así HTM (entrevista, 13 junio 2013):

---

<sup>78</sup>PSK identifica a “los pataletas” como los causantes de la asociación entre delincuencia y hip-hop: “estos manes eran los choros, eran los ladrones, eran los fumones...entonces como de ahí estos personajes empezaron a meterse en el hip-hop pero después derivaron a ragga muffin, al reggaeton y ahí crearon como que un desfase entre lo que era la cultura hip-hop y lo que era un man gamín que se vestía como rapero... mis papás siempre decían ah esos son ladrones porque robaban y se vestían así y entonces todo mundo si se viste así es que es ladrón” (entrevista, 18 junio 2013).

...no me dejaron cicatrices pero sí me han pegado feazo. Una vez me acuerdo que estábamos por la entrada del Comité del Pueblo, caminando por el UPC<sup>79</sup> de ahí, vía norte al sur, entonces la cuestión es que nos bajamos, estábamos bajando por una callecita cuando paf los chapas... empezaron a rebuscarnos y este brother altanero así y uno y otro por defenderle que no sé qué, tableta en el rabo, en la espalda, a mí me dieron un puñete, ahí me llevaron a donde el superior... (PSK, entrevista, 05 mayo 2013).

...yo antes me vestía igual full ancho, porque a mí me ha gustado siempre el rap y el hip-hop, una vez me acuerdo que sí me quitaron las latas de gana y sin haber hecho nada, solo iba con ellos [unos amigos] así caminando, me acuerdo que me compré una caja de latas porque iba a pintar al siguiente día e íbamos caminando y los policías se bajaron y nos pararon a todos y yo estaba con mi maleta y me revisaron la maleta y me cogieron las latas y no tenía ni aplastada ni una, estaban limpiecitas, y dice con esto raya?, y yo sí con esto rayo pero no he rayado, y no sé qué, no sé cómo y ya nunca me las devolvieron (Damo, entrevista, 06 junio 2013).

Estábamos por el Comité del Pueblo más o menos...nos comenzaron a insultar así y de ahí que patadas y puñetes y nos metieron a la camioneta y nos comenzaron a insultar, llévalos al Metropolitano<sup>80</sup> a sacarles la madre y todo así, era insulto tras insulto, y al final dijeron miren guambas no vayan a hacer esto de nuevo y nos quitaron las latas y todo y nos dejaron botados casi por el colegio América... (Seker, 03 julio 2013).

Presentar una estética afín a la cultura hip hop -“vestir ancho”-, caminar en grupo por la calle y usar mochila -cosa común cuando se va o se viene de pintar-, son formas de presentación del cuerpo “sospechosas”, un despliegue de la corporalidad que es sancionado. De estos relatos destaco que mientras el abordaje policial a Damo y sus amigos se debió probablemente a su estética hoper -vestir ancho-, pues no se encontraban realizando *vandal* sino caminando por la calle; PSK y Seker fueron abordados en distintas “misiones” de *vandal* -aunque no encontrados *in fraganti*- y agredidos físicamente por policías en el barrio conocido como Comité del Pueblo; sabiendo que la policía de dicho sector se caracteriza por el acoso a los jóvenes, principalmente afro (Santillán, 2006), no resulta coincidencia que ambos realizadores de graffiti fueran agredidos en dicha zona.

Expongo dos formas de presentación del cuerpo empleadas por los informantes a manera de estrategias y recurso político para enfrentar inconvenientes al pintar:

---

<sup>79</sup> Unidad de Policía Comunitaria.

<sup>80</sup> Parque Metropolitano.

identificarse como profesionales y artistas para así esquivar la sospecha delincriminal-vandálica, y performar seguridad y agresividad para relacionarse con otros sujetos, principalmente en la práctica del *vandal*, incluyo el relato de Damo en el que narra ambas formas de performar al pintar:

...yo cacho que mi técnica... y me ha funcionada hasta ahora, siempre llevo y primero les doy mi tarjeta de presentación y les digo yo soy diseñador y también soy graffitero y quiero hacer aquí, recuperar ese espacio. Porque a veces la gente tiene miedo... siempre le digo mi profesión, yo soy diseñador gráfico, yo hago esta cosa, hago estos trabajos, y además como yo me visto ancho la gente en el país tiene bastante miedo... (entrevista, 15 abril 2013).

Me acuerdo que una vez yo regresaba por el Hospital Militar cogiendo la Oriental y estaba solo... tenía dos latas y después de la nada sale un negro, un malencarado hecho verga, mal pero mal y me dice este *brother* 'oye loco de qué pandilla eres', 'de ninguna loco, solo pinto, es mi nombre' ...fuimos caminando porque el *man* vivía aquí por la Vicentina, el Bambú creo que le decían, 'me dicen Bambú, yo soy del 38, del Guayas, de los dragones de ni sé qué'... y dije este *man* denso si le digo alguna cosa. Dije 'loco pilas voy a hacer un graffiti, avísame si están los *tombos* por ahí'... trato de al menos de esas situaciones que son medio peligrosas de darle la vuelta porque el *man* sí me acuerdo que estaba armado también, era bien denso ese señor pero por suerte el *man* dijo 'está bacán, una bestia loco, ahí nos vemos' y me dio un trago... entonces mejor te pones fresco y ya, y eran como 3 de la mañana... (entrevista, 15 abril 2013)

En ambos relatos y siguiendo la línea de los estudios del performance, por medio de las estrategias de interacción del "artista profesional" y del "vándalo", Damo está generando agencia y maneras de presentación de su cuerpo ligadas a la búsqueda de respeto, sobrevivencia y negociación con otros individuos de y en la ciudad.

En el segundo relato por ejemplo, Damo asume y performa el rol de "vándalo", mismo que se expresa en reflejos rápidos, respiración agitada, estar atento y callado, agudizando los sentidos para observar y escuchar cualquier estímulo externo que pueda representar un peligro; actitud que en el caso de ser descubierto se performa mostrándose seguro -por medio de la postura, la mirada y la entonación de la voz principalmente-, negociando, adaptándose o confrontando.

Concluyo que el asumirse como sujeto corporal-emocional, así como la puesta en escena del cuerpo en la ciudad dependen -en el caso de los colaboradores- principalmente de dos factores: el tipo de intervención desplegada en el espacio

urbano y de los estereotipos asignados a los distintos sectores de la ciudad y por ende a sus habitantes.

El primero se relaciona con la recepción social de primera entrada del *street art* como manifestación artística (Gray, 2012) característica que -a diferencia del graffiti-sugiero no supone una construcción estereotípica delincencial inicialmente, influyendo dicha peculiaridad en la disposición y presentación corporal del realizador de *street art*. Esta dinámica se complejiza al incluir las facetas legal e ilegal de ambas prácticas, pero también refuerza los presupuestos que hacen del realizador de graffiti “culpable hasta que se demuestre lo contrario” debido a la asociación directa entre *vandal* y graffiti, misma que no presenta el *street art* por las mismas características “artísticas” que se le asignan.

El segundo factor se vincula con lo que llamo una “doble sospecha”, como propongo existe sobre quienes pintan desde el sur de Quito, sospecha enmarcada en los imaginarios sobre esta zona de la ciudad y sus habitantes, y que lleva a los realizadores de graffiti a performar más intensamente, ya sea una faceta profesional legitimadora (PSK, entrevista, 05 mayo 2013) o una corporeidad agresiva y confrontativa (PSK, conversación informal, 16 agosto 2013).

#### *El sujeto-cuerpo y el sujeto-emoción en el vandal y la pintada legal*

Utilizo las categorías de sujeto-cuerpo y sujeto-emoción<sup>81</sup> (Lindón, 2009) para identificar los usos corporales, la gestualidad y las emociones experimentadas por los colaboradores al realizar graffiti y *street art* tanto de manera legal como ilegal, aclaro que estas divisiones son analíticas, pues el sujeto se constituye tanto por lo emocional como por lo corporal (Lindón, 2009).

Inicio este acápite haciendo una descripción etnográfica de una pintada legal y una salida de *vandal* a las cuales asistí para luego abordar la faceta corporal-emocional de estos eventos analíticamente; la pintada legal se llevó a cabo el sábado 06 de abril

---

<sup>81</sup> Lindón utiliza “sujeto-sentimiento”, yo prefiero hacer énfasis en lo emocional concebido como constituyente del sentimiento.

de 2013 en el Parque Isla Tortuga<sup>82</sup> y el *vandal* aconteció el 14 de marzo de 2013 en distintos puntos entre la calle Bosmediano y la Avenida Colón, ambas locaciones en el norte de Quito.

Llegué al parque Isla Tortuga a las 11 de la mañana, este espacio es una especie de callejón alargado poblado de graffiti en sus paredes, mismas que son la parte posterior de las casas del barrio residencial en que se encuentra el parque. Había a mi llegada varios realizadores de graffiti y *street art* que ya tenían avanzados sus muros, otros iniciaban apenas a bocetear callada y concentradamente, sentados bajo una carpa que los protegía del calor que iba en aumento conforme se acercaba el mediodía.

En dicha carpa, en donde también había materiales -aerosoles y acrílico- a disposición de quienes pintaban, parte de los organizadores de la pintada montaban unas bocinas y una mezcladora para ambientar con música la actividad del día.

Se percibía un ambiente afable y de camaradería, en los alrededores había realizadores de *street art* y graffiti que ese día no pintarían, pero que decidieron pasar un rato a compartir con sus compañeros, también había jóvenes, niños y familias que llegaron al sitio atraídos por la convocatoria difundida en redes sociales y páginas de internet, es que esta no era una pintada cualquiera, sino una pintada homenaje a Egon, un ciclista y graffitero asesinado por la imprudencia de un conductor en días previos<sup>83</sup>.

Debido a lo anterior, la afluencia de quienes pintaron fue grande, estuvieron presentes Apitatán, Vera, Slave, Mosta, Xndy, Bego, Andreta, Pánico, Enao, Splash, Mensa, Pin8, Ga Moon, Afán, Damo, Raro, S2, Joinsback, Gringo, Artkasko y Paint. Muchos de ellos eligieron representar a Egon mediante retratos suyos o de un cuy, personaje que pintaba asiduamente; quienes se decidieron por hacer letras, ese día no pusieron su nombre, sino el de Egon.

---

<sup>82</sup> Entre las avenidas Amazonas y Shyris, cerca de la Plaza de Toros Quito.

<sup>83</sup> Egon, además fue co-fundador de la organización Andando en Bici Carajo. Más información acerca de su muerte en: <http://www.hoy.com.ec/noticias-ecuador/fundador-de-colectivo-de-ciclistas-murio-atropellado-esta-madrugada-576987.html> y <http://andandoenbicicarajo.wordpress.com/2013/03/27/mural-tributo-a-sebastian-munoz/>

El proceso que siguieron para realizar sus trabajos inició con la elección y distribución de los espacios equitativos para pintar, sin embargo, quienes llegaron horas después de iniciada la actividad -como Raro y S2- no tuvieron más opción que pintar en los sitios que no habían sido elegidos debido a la humedad de la pared. Esta situación deja ver una particularidad que tiende a repetirse en las pintadas legales: usualmente se intenta llegar temprano para elegir paredes más visibles y en mejores condiciones.

Seguidamente de esta elección, procedieron a colocar acrílico en el espacio asignado a cada uno, aunque aquellos que decidieron ponerse de acuerdo para darle un sentido colectivo a sus trabajos –Mensa, Splash, Painter, Pin8, Gamoon, Afán, Artkasmó y Damo-, pintaron en conjunto la base. Vale destacar que la mayoría de estos pintores, pertenecen a un mismo crew (ALM) o se relacionan socialmente más allá del ámbito de la pintada, por lo que la comunicación y negociaciones al pintar se da de una manera más fluida e incide en su decisión de realizar una producción en vez de piezas individuales una junto a la otra sin ningún vínculo.

En esta etapa de la pintada y hasta que terminaron el trabajo, los pintores entraron en un proceso de uso intensivo del cuerpo asociado al despliegue frente a la pared, a las condiciones climáticas y espaciales. Por ejemplo, observé a Splash (pintor del norte y miembro del crew ALM) de cuclillas repetidas veces, saltando para alcanzar ciertas partes de la pared, agachándose para afinar detalles de su pieza, subiendo y bajando de una silla que hacía las veces de escalera, tomando la lata de aerosol de diversas maneras -volteada, bocarriba, de lado, con el dedo índice de su mano, con el dedo gordo, etc.-, caminando lejos del muro constantemente para atender a la proporción y tener una vista general de su trabajo.

Lo anterior evidencia que existe un desgaste corporal propio de una sesión de más de seis horas de pintar al aire libre que se relaciona con el uso de las herramientas como la lata de aerosol, *“te duele la muñeca, te duele el brazo, a veces algunos han mencionado que duele el codo también cachas”* (PSK, entrevista, 05 mayo 2013), pero también que puede darse un cierto desgaste emocional asociado al stress y la presión por realizar un buen trabajo (Seker, entrevista, 03 julio 2013).

La pintada sin embargo, se detenía en ciertos momentos, motivada la pausa ya sea por el cansancio, el refrigerio del que se encargó la familia de Egon, el calor o para conversar con curiosos u otros de los pintores; en estos lapsos buscaban la sombra de un árbol que estuviera cercana a su trabajo en desarrollo para observar el muro mientras se descansaba, conversaba o comía.

Finalmente, de acuerdo al proceso y velocidad, cada pintor fue terminando su parte del muro entre las 4 y las 6 de la tarde, procediendo a recoger y guardar los materiales sobrantes y a pasar un rato conversando con otros que también ya hubieran terminado, para luego retirarse del sitio, usualmente en autobús.

La incursión de *vandal* a la que asistí se llevó a cabo aproximadamente de 10.30 pm a 12 medianoche, teniendo la singularidad de transportarnos en bicicleta; participaron Crispo, Bln Bike y Joinsback, las dos primeras se dedican a la ilustración y el diseño gráfico y son más cercanas al *street art* y la realización de personajes que al ámbito del graffiti tradicional, mientras que Joinsback, quien se identifica a sí mismo como realizador de graffiti (conversación informal, 23 febrero 2013), forma parte del crew ALM<sup>84</sup>.

Nos reunimos en la casa de Bln -ubicada en las cercanías de la avenida Cristóbal Colón-, cuando llegué al sitio los pintores ya tenían preparadas sus mochilas con aerosoles y *caps*. Mientras esperábamos unos minutos más para salir había lapsos de silencio alternados con risas y conversaciones casuales, dinámica que interpreto como muestras de tensión, emoción y nerviosismo asociadas a realizar una pintada nocturna de manera ilegal.

Este evento presenta ciertas características que lo diferencian de un “típico” *vandal*: la participación de dos mujeres -cuestión poco común en un ámbito masculinizado y de predominio masculino (MacDonald, 2001)-, el uso de bicicletas para movilizarse y la presencia de dos cámaras de video documentando la acción.

---

<sup>84</sup> A La Mierda, crew quiteño conformado por Paint o Painter, Splash, Afán, Joinsback y Artkasmó.

Usualmente el *vandal* se realiza caminando (Seker, entrevista, 16 agosto) o cuando se tiene la oportunidad en un automóvil (Damo, entrevista, 06 junio 2013), sin embargo en esta ocasión se utilizaron bicicletas porque dos de los pintores -Bln y Joinsback- se movilizan usualmente por la ciudad de esta manera. A diferencia del caminar, con la bicicleta hay mayor rapidez de desplazamiento, lo que permitiría escapar más fácilmente de la policía u otras amenazas nocturnas, sin embargo se es más visible e identificable que como peatón (Seker, entrevista, 16 agosto) y además se precisa de excelente condición física.

Que hubiera dos cámaras posiblemente sea el factor menos común en una salida de *vandal*, pues es más difícil pasar desapercibido. Pero este *vandal* se organizó precisamente para ser filmado: un realizador de Afuera Producciones<sup>85</sup> necesitaba tomas para un documental sobre *street art* ecuatoriano<sup>86</sup> en el que se incluía a Bln Bike, Joinsback, Apitatán, Egon (Q.D.E.P.) y Vera; cuestión que se asocia con la importancia que se le da a la profesionalización del *street art* en el norte de Quito, como comenté en apartados anteriores; acá ya no solo se está performando únicamente una actividad ilegal en el espacio urbano, sino también para la(s) cámara(s).

Mi función en el *vandal* sería la de documentar fotográficamente la acción que se llevaría a cabo inicialmente en la fachada de un taller mecánico ubicado en la calle Bosmediano, a la altura de la avenida Eloy Alfaro, este fue el único *spot* planificado en la salida de esa noche, los otros dos puntos intervenidos fueron elegidos espontáneamente mientras recorríamos el centro-norte de Quito en bicicletas.

En este primer punto, los pintores -en silencio y concentrados- estacionaron sus bicicletas en una pared contigua y pintaron con aerosol durante aproximadamente 20

---

<sup>85</sup> Empresa ecuatoriana que trabaja produciendo eventos y videos de deportes extremos.

<sup>86</sup> El documental formaría parte de la serie Global Street Art, transmitida por MOCATV, canal de youtube del Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles, USA <http://www.youtube.com/user/MOCATV>. Al final las tomas del *vandal* no fueron utilizadas debido a la preocupación de los pintores involucrados en ser asociados a este tipo de actividad (Bln Bike, conversación informal, marzo 2013), se dio un énfasis en el video -que continúa en postproducción a la fecha- a los trabajos legales y a la profesionalización de su práctica. El tema de la representación de realizadores de graffiti y *street art* en producciones visuales y audiovisuales sería interesante de desarrollar en trabajos posteriores.

minutos, lo cual es -según Damo- permanecer mucho tiempo en un solo sitio al hacer *vandal* (entrevista, 06 junio 2013). Esto me indica que, a pesar del nerviosismo y precaución que identifiqué en un tono de voz bajo al hablar y en las miradas frecuentes hacía algún punto de donde vinieran sonidos fuertes y hacia los automóviles que pasaban, los realizadores se mostraban relajados: sus movimientos eran pausados, Crispo cambio varias veces de lata y de *caps*, Joinsback consultaba un boceto hecho previamente y luego de terminar de pintar, conversamos y miramos el muro desde la calle del frente por aproximadamente 5 minutos.

El segundo y tercer *spot*, al encontrarse ubicados en zonas más céntricas<sup>87</sup> e iluminadas del norte de la ciudad, representaban mayor peligro para los pintores, por lo que las intervenciones fueron más sencillas y realizadas en aproximadamente de 3 a 5 minutos: en estas hicieron *tags* y bombas, en aquella piezas rellenas y a dos colores. Por la misma circunstancia, la tensión, el nerviosismo, la cautela y la velocidad aumentaron; los pintores hablaban poco entre ellos y se dirigían directamente al muro sin muestras de duda, observaban más insistentemente a su alrededor antes, durante y después de pintar, teniendo inclusive que dejar de lado parcialmente mi papel de fotógrafa para cumplir el de “campana” y avisar si pasaba la policía u otra situación de peligro, ya no nos quedamos conversando y observando los muros sino que apenas terminaron nos alejamos del sitio.

En esta salida *vandal* no percibí marcadas diferencias con el despliegue corporal que conlleva una pintada legal, más que un despliegue físico extenuante -pues no existieron obstáculos que sobrepasar ni muros que saltar- identifiqué un despliegue emocional y sensorial: los pintores poseían una conciencia y manejo del espacio más presente, ante sonidos imprevistos -pasos, bocinas de carros- volteaban a mirar por ejemplo, y ya al final de la pintada sí existía un cansancio compartido que relaciono con el agotamiento que se produce al estar bajo condiciones de stress.

---

<sup>87</sup> El segundo spot se ubicó sobre la avenida 6 de diciembre, a la altura de la estación Bellavista del Ecovía -corredor de transporte público integrado de Quito-, en un local abandonado -afuera las plantas estaban sin podar y los vidrios tenían cartones colocados por dentro-. Mientras que el tercer punto se encontraba sobre la avenida Cristóbal Colón con la calle Diego de Almagro, en un edificio también abandonado que antes funcionara como tienda departamental.

Un video de 4'39'' de duración sobre el primer *spot* de este *vandal* fue enseñado a los colaboradores de la investigación, causando de forma generalizada críticas y cuestionamientos sobre la experiencia en el *vandal* de quienes aparecían en el video, comentarios además centrados en el desempeño de las mujeres, lo que me lleva a cuestionar si además de un sesgo “profesional” -pues ellas son formadas en la academia y no en la calle-, existe un sesgo de género, sabiendo que la pintada callejera ha sido un campo en el que las mujeres han tenido dificultades para insertarse debido a la reticencia de sus pares respecto a su desempeño y habilidades físicas principalmente (Macdonald, 2001):

...yo trato de hacer lo más rápido posible, no demorarse máximo de 10 minutos... Joinsback sí hace letras también, pero en el caso de lo de Crispo y Belén Bike... son ilustradoras y yo cacho que por el mismo hecho que la ilustración es un proceso un poco más detallado se podría decir, toma más tiempo al rato de eso hacerlo en la calle. En la calle siempre lo más rápido se puede hacer porque si no te llevan no más los policías... (Damo, entrevista, 06 junio 2013).

En este comentario, Damo relaciona la lentitud de quienes pintan con su formación -ilustradoras-, pero también hay una especie de discurso oculto que entiendo como una forma de diferenciación y distinción: el *vandal* se hace de cierta manera e implica un aprendizaje callejero que no poseen quienes aprenden a dibujar en la academia -pintores de bastidor, ilustradores, diseñadores gráficos-.

Similar apreciación expresa HTM al señalar a Joinsback como el único que tiene movilidad en la calle (entrevista, 03 julio 2013) o PSK al sugerir cierta sospecha y diferenciación de clase con los realizadores de *street art*, crítica que interpreto como un reclamo de pertenencia del *vandal* para el graffiti, que sería la rama “ghetto” a la que se refiere:

...se notaba que no tenían cierto acercamiento hacia el hip-hop que es como la cultura más cercana a lo que es el *vandal* creo yo, entonces también como que se les notaba que no eran así manes de barrio ghetto... en cierta forma es un desarrollo distinto cachas (PSK, entrevista 18 de junio 2013).

Por medio de las críticas de los colaboradores logro identificar preconceptos en torno al género, la clase y las habilidades requeridas para realizar *vandal* que me llevan a pensar que éstos la perciben como una práctica patrimonio del graffiti; críticas que a

su vez me permiten identificar las características de una salida *vandal* “real” y las habilidades que se supone debe poseer corporalmente quien lo realiza: ser lo más rápido posible al pintar (Damo, entrevista, 06 junio 2013), la mejor forma de lograrlo es haciendo trabajos sencillos -tags, bombas-, usando caps adecuados -cualquier tipo de fat cap<sup>88</sup>- y no titubeando al pintar; debe pintarse para ser visto (PSK, entrevista, 18 junio 2013), por eso se eligen sitios de alta visibilidad aunque representen mayor peligro; hay que estar siempre en movimiento (Seker, entrevista, 16 agosto 2013), entre más se permanece en un sitio más posibilidades existen de ser abordado por la policía, vecinos o conductores; es preferible utilizar ropa que pase desapercibida para no llamar la atención, holgada, de colores oscuros y abrigos con capucha (PSK, entrevista, 18 junio 2013); no llevar artículos innecesarios que obstaculicen la movilidad o dificulten escapar en caso de peligro (PSK, entrevista, 18 junio 2013), como mochilas; y finalmente es necesario la práctica y la planificación, no tanto de los sitios a intervenir sino del cómo actuar, previendo posibles escenarios, siendo cuidadoso y atento, identificando rutas de escape en caso de que sea necesario y buscando una economía de movimientos para no perder tiempo valioso:

...todo depende de la práctica...por eso así sea vandal o sea legal todo es práctica, solo que en el vandal tú tienes que adoptar otras posturas, otros movimientos, tienes que ver el tiempo, ver lo que tienes, todo, o sea tienes que estar como más prevenido de todo (PSK, entrevista, 18 junio 2013).

Sobre las capacidades y atributos requeridos para realizar *vandal* -en este caso en el contexto newyorkino de los años ochenta- Castleman (1987) explica:

Como los escritores lentos de movimientos corren más peligro de ser atrapados por los inspectores del metro o por la policía, la mayoría de ellos son corredores muy veloces. Además, casi todos ellos cuentan con la capacidad física necesaria para trepar por las vallas y alambradas, saltar los torniquetes del metro o deslizarse colgados de las columnas (Castleman, 1987: 74).

Si vinculo la información dada por Castleman con lo expresado por los colaboradores sobre las habilidades que identifican como necesarias para realizar *vandal* -rapidez, fuerza, destreza, valentía- y conociendo que dichas características se han asociado en

---

<sup>88</sup> Boquillas para las latas de aerosol, de orificio grande que permite mayor salida de pintura y por ende una cobertura rápida de la superficie.

la sociedad occidental al cuerpo masculino, el *vandal* es entonces pensado como una actividad en la que el cuerpo “masculino” -o en todo caso un cuerpo que lo emule- es el ideal.

Con los relatos en que comparto la experiencia de la observación participativa en ambos tipos de pintadas, legal y *vandal*, doy cuenta de que el realizador de graffiti y de *street art* ejercen un acto performático, puesto que la repetición de movimientos y gestos forman parte de la “memoria encarnada” (Taylor, 2011: 416):

...todo tiene como que funcionar, todo el cuerpo... mueves todo el cuerpo, las rodillas deben estar alineadas con tu brazo para que tu brazo esté alineado con la lata y es como que todo es un solo movimiento, o sea la lata no es solo el instrumento para pintar, yo cacho que la lata eres tú, porque si tú pintas así es como una herramienta; pero si tú pintas y te sale chueco es porque no tienes una técnica, y tu cuerpo al rato que pintas no solo utilizas el dedito y la muñeca pero es todo el cuerpo para hacer trazos bien hechos porque al principio no te salen los trazos por eso mismo, pero luego ya vas cogiendo técnica y te mueves todo el cuerpo, es como un baile se podría decir entre el muro y la lata, como que bailas con la lata. Y tienes que moverte al ritmo de la lata porque dependiendo como tú le tengas a la lata es como va a salir el trazo, entonces tienes tú que hacer, es como bailar, qué bacán. Recién me doy cuenta de esto (Damo, entrevista, 15 abril 2013).

Este comentario da cuenta de que el cuerpo del grafitero funciona -aunque sea de manera intuitiva e inconsciente- en una dimensión corporal que implica ritmo, técnica, concentración y movimientos cual si se tratara de una coreografía, dimensión corporal en que además interviene una dimensión espacial (Lindón, 2009); el performance que desarrolla el cuerpo espacializado e incorporado -*embodied*- en el espacio urbano, se inserta entonces en las dinámicas propias de las ciudades contemporáneas por medio de las emociones, las sensaciones y la corporalidad.

El sujeto-cuerpo engloba la motricidad y corporeidad intrínseca a las prácticas micro-situacionales -en este caso, las prácticas del graffiti y del *street art*-, y es la aproximación tal vez más cercana a la teoría del performance, puesto que se concentra en el hacer y el actuar. Al complementar la dimensión corporal con la emocional, puedo abordar las significaciones que los colaboradores le asignan al graffiti y al *street art* en sus vertientes legal e ilegal, así como su concepción de la ciudad a la luz de dichas prácticas.

Analíticamente ubico al *vandal* -siguiendo la propuesta de Lindón (2009)- en la categoría micro-situacional de la movilidad y la fugacidad, mientras que a la pintada legal en el escenario urbano fijo e inserto en lo cotidiano, aunque con ciertas modificaciones en ambos apartados. En el *vandal*, el desplazamiento y la instrumentalización del cuerpo son ejercidas, pero la relación entre corporalidad y lo emocional considero que no es de subordinación; si bien se busca “funcionar” y lograr el objetivo de pintar ilegalmente dominando emociones como el miedo y el nerviosismo, estas mismas emociones junta a la agudización de los sentidos permiten al realizador vandálico de graffiti y de *street art* estar alerta ante posibles amenazas nocturnas. Y aunque se pasa efímeramente por distintos lugares de la ciudad, la vinculación con el espacio varía debido a la intervención gráfica del mismo.

En el caso de la pintada legal, el cuerpo es un medio para ejercer una práctica -al igual que en el *vandal*- y se genera cierta apropiación del sitio intervenido materializado en el marcaje físico del mismo aunque la permanencia de los realizadores de graffiti y *street art* no sea necesariamente continuada en el tiempo -a excepción de sitios en que se acostumbre pintar una y otra vez, como los llamados *Halls of Fame*<sup>89</sup> -.

En este tipo de pintadas, las emociones se expresan distinto y tal vez menos intensamente que en un *vandal* debido a que la legalidad propicia tranquilidad para concentrarse únicamente en pintar (PSK, entrevista, 18 junio 2013); mientras que el uso corporal es igual o más intenso: si en el *vandal* el cuerpo se extenua por las implicaciones de una expedición nocturna que conlleva escalar, saltar, caminar largas distancias y en ocasiones huir del peligro corriendo (Seker, entrevista, 03 julio 2013); en la pintada legal el desgaste se da por un mayor lapso de tiempo pintando -de 6 a 8 horas en promedio- y por la repetición de movimientos y acciones (Vera, conversación informal, 20 febrero 2013) como subir y bajar escaleras o andamios, el uso continuado

---

<sup>89</sup> El parque Isla Tortuga, en el que se desarrolló la pintada legal que relato es una especie de zona de “tolerancia” para realizar graffiti y *street art*, puesto que las condiciones del lugar -es una especie de parque-callejón con amplias zonas verdes y nulo tráfico vehicular-, su ubicación y la asiduidad con que ha sido pintado, le han convertido en un *hall of fame*.

de la lata de aerosol, alejarse y acercarse a la pared para monitorear la proporción del trabajo, entre otras.

Teniendo claro el ligamen teórico-empírico que utilizo, planteo que en el caso de la pintada legal -actividad diurna y planificada- se enfatiza en la socialización con otros pintores, pero también con gente que vive o pasa por el sitio pintado; además se espera desplegar atributos técnicos y artísticos que no se exigen en el *vandal*, puesto que acá se cuenta con condiciones favorables: permiso, iluminación, apoyo y compañía de los pares y tiempo.

...cuando lo haces legal es más gratificante porque no es solo el hecho de pintar, al menos yo lo veo así, no es que yo pinto porque quiero ver mi nombre así grandote, por una parte sí pero a mí lo que me gusta de las pintadas es esa comunión que se hace entre las personas (Damo, entrevista, 15 abril 2013).

Mientras el ámbito de la pintada legal es apreciado como uno de socialización explícita (Damo, entrevista, 15 abril 2013; PSK, entrevista, 05 mayo 2013), en el *vandal* el espacio urbano es concebido bajo el parámetro de lo lúdico (Damo, entrevista, 06 junio 2013), tal vez lo lúdico se encuentre en relación a la nocturnidad, que vuelve el espacio urbano otro distinto al diurno: uno no colonizado en su totalidad por la reproducción económica y liberado -imaginariamente- del control y del poder<sup>90</sup> (Margulis, 1997), como creo desarrolla Damo al preguntarle por la relación de los pintores con el espacio urbano cuando se hace *vandal*:

...la ciudad te invita en la noche a que formes parte de la ciudad mismo y mucho más con el hecho de pintar graffiti o cualquier cosa que hagas, estencil, pegatinas, cualquier cosa, la ciudad te está invitando a que juegues (entrevista, 06 junio 2013).

Con el graffiti se está ante a un fenómeno de reivindicación situacional del territorio, entendida como una permanencia pasajera e informal (Goffman, 1979) del espacio que se interviene y que se concibe propio. Por eso es que el establecimiento de los límites en

---

<sup>90</sup> Bajo este razonamiento se puede entender el nombramiento de *crews* como el MDC: Mientras Duermen Crew, de Bogotá.

el espacio de uso, es decir el territorio alrededor y en frente de un individuo (Goffman, 1979), varían de una pintada legal a una ilegal.

Es claro que el realizador precisa de espacio para colocar herramientas y materiales, así como para caminar, alejarse y acercarse al muro para controlar la proporción del trabajo en proceso, pero en un evento legal me parece se resguardan estos límites con mayor celo que en una pintada ilegal; sugiero que esta situación se da por la mayor posibilidad de ver el espacio de uso vulnerado por espectadores deseosos de observar más de cerca y de conversar con quien pinta, lo que produce pausas e interrupciones a veces no deseadas<sup>91</sup>.

En el *vandal* en cambio, los límites del espacio de uso son más laxos porque la ocupación física es rápida, no hay un público deseoso de interactuar, sino posibles espectadores-amenazas -como conductores y policías- y además porque resguardar un espacio de movilidad al pintar se desplaza a un segundo plano cuando hay que encontrarse alerta ante estas posibles amenazas. Es decir, se espera que en una pintada ilegal existan inconvenientes e “incomodidades” que en una pintada legal los realizadores están menos dispuestos a experimentar. Sin embargo, el traspaso de los límites del espacio de uso entre pintor y pintor, me parece ya no dependerá tanto entre si se pinta legal o ilegalmente; sino que dichos límites estarán mediados principalmente por los vínculos sociales previos entre realizadores.

Considero que en el *vandal* se performa para los pares, mientras que en la pintada legal el accionar performático se desarrolla también para los posibles espectadores fuera de un ámbito de realizadores de graffiti y *street art*: vecinos, transeúntes, curiosos. Siguiendo la tónica del teatro, por tratarse de actividades realizadas en las calles de las ciudades tanto la pintada legal y el *vandal* ven limitadas sus posibilidades de contar con un trasfondo escénico tangible físicamente, es decir, de un sitio fuera de la vista de los espectadores en el que ya no tengan que performar; pero no así de un espacio escénico creado por los actores y que los separa simbólicamente del escenario y por ende del público, por lo que bajo esta lógica cualquier espacio puede

---

<sup>91</sup> Esto tiende a suceder con mayor frecuencia en eventos masivos que conllevan una producción elaborada, como pude observar en el Meeting Of Styles, noviembre 2012, Ecuador.

cumplir las funciones de *backstage* siempre que haya una convención entre quienes realizan el acto performático (Goffman, 2001).

Aún así, me parece que en las pintadas legales el trasfondo escénico se apega más al planteamiento de Goffman (2001), puesto que son actividades en las que el realizador de graffiti y de *street art* se encuentra “expuesto” al escrutinio de sus acciones repetitivas en un mismo sitio por un lapso prolongado de tiempo. Claro que este trasfondo variará en forma física y dinámicas de relacionamiento (puede ser una carpa, un automóvil, o simplemente un círculo de pintores sentados en el césped cubriéndose detrás del tronco de un árbol) de acuerdo a elementos de la pintada como su producción, logística, patrocinios, etc.

En general, creo que la mayor diferencia -desde una lectura performática- entre la pintada legal y la ilegal es que la primera se ajusta más fácilmente a las propuestas de la interacción teatral debido a que los actores, público y escenario son identificables de manera clara, mientras que en el *vandal* las categorías funcionan difusamente: el escenario es rápidamente cambiado por otro -movilidad-y los actores parecen no estar performando para una audiencia que no sea otra que la conformada por ellos mismos a la manera de actores-espectadores.

Si bien un performance es un acto relacional hecho para ser visto, me parece que el graffiti en cuanto acción procesual cotidiana en la urbe, es decir como repetición de actos, no necesariamente precisa de una audiencia para poder ser leída **como** performance -es el caso del *vandal*-, lo que definitivamente es hecho para ser visto es la marca-graffiti, pues una de las principales premisas entre quienes pintan es “ser vistos”, visibilidad no precisamente a nivel del individuo actuante sino a nivel de la consecuencia de su acción, de la marca que se deja en la ciudad al pintarla. Lo pintado entonces vendría a ser una referencia de la acción performática del realizador de graffiti y de *street art* -una manera de fabricar imágenes por medio del cuerpo (Belting, 2007)-, así como su forma -la de los realizadores- de relacionarse con otros urbanitas.

Como vemos, los hallazgos sobre el posicionamiento corporal-emocional en la ciudad que identifiqué en el trabajo de campo fueron más variados en relación al

*vandal*, incluso hubo mayor desarrollo narrativo de los colaboradores sobre experiencias en torno a la pintada ilegal que a la legal, posiblemente porque el relato mismo es una forma de reafirmar su identidad de realizadores de graffiti y *street art* “reales”, que se saben manejar en el espacio urbano nocturno.

Resumo dichos hallazgos en un mayor desplazamiento, el uso intensivo del cuerpo y la experiencia emocional; habiéndome referido en párrafos anteriores a estos dos últimos, me centro ahora en el primero.

El desplazamiento es mayor debido a que usualmente se hace *vandal* caminando, se realizan recorridos que llevan a sitios de socialización –algún bar o casa- pero también trayectorias de regreso al lugar de habitación y al barrio, como he podido constatar en acompañamientos hechos<sup>92</sup>. Se tiende a este tipo de movilización posiblemente porque de esta manera se observan más detenidamente posibles espacios de intervención, porque es la forma cotidiana en que suelen moverse los pintores - junto al bus- y porque permite pasar más tiempo con los amigos, llegando “la salida” a convertirse en una especie de “reunión andante”; hay los que salen de fiesta en grupo y luego hacen *vandal* (Damo, entrevista, 15 abril 2013) y los que hacen la fiesta caminando (JRS<sup>93</sup>, entrevista, 29 junio 2013).

Finalmente, creo que este extracto de entrevista con PSK resume las diferencias entre una pintada legal y una ilegal, asentando también la problemática en el espacio urbano por medio de elementos que identifiqué en su relato, como la exclusión y la respuesta simbólicamente violenta que a final de cuentas representa el *vandal*:

...con el legal es algo más tranquilo, más suave, más conversado, más tratable, más ameno se podría decir también. Y el *vandal* es una cuestión más de decir loco yo existo y esta es mi forma de decirte que también

---

<sup>92</sup> Jornada de *tags* con Eme Ese, 29 de junio 2013.

<sup>93</sup> Esta entrevista fue realizada -junto con otras dos a raperos/grafiteros del sur de Quito- con el fin de conocer la historia del desarrollo del graffiti en dicho sector de la ciudad. JRS hace música con el crew QKU (Quito Kultura Urbana), sin embargo, como miembro de la cultura hip hop, incursiona también en el graffiti. En su página de Facebook, QKU se define como “un movimiento de resistencia constante ante las desigualdades, estigmatizaciones propinadas por un sistema opresor y autoritario. Utilizamos al HipHop como herramienta de expresión así como a la música Rap como forma de representación” (<https://www.facebook.com/quitokulturaurbana/info> visitado el 03 junio 2013)

estoy luchando, entonces tal vez es un símbolo de lo que significa para mí la libertad (PSK, entrevista, 18 junio 2013).

## CAPÍTULO III

### EXPERIENCIAS DE LA CIUDAD

#### Experiencia y exploración sensorial del espacio urbano

En este último capítulo abordo la aprehensión corporal de la ciudad que viven los realizadores de graffiti y *street art* con quienes trabajé a profundidad, enfatizando en la exploración sensorial del espacio, los recorridos y la imagen de la ciudad.

Me valgo de las entrevistas realizadas a los cuatro colaboradores, principalmente de la tercera, centrada en la realización gráfica: el dibujo de los recorridos de los sujetos por la ciudad - haciendo énfasis en los lugares que suelen pintar- como “una articulación creativa de trayectoria e itinerario que dota a quienes la habitan el sentimiento de totalidad y/o fragmentación” (Vergara, 2002: 2). Esta aproximación me permitió explorar las maneras en que conocen y representan el espacio urbano, y sobretodo cómo se insertan los colaboradores en ese espacio representado.

Decidí incorporar el dibujo en la metodología de la investigación debido a la familiaridad de los colaboradores con el mismo, lo que inicialmente pensé podría hacerles sentir más cómodos empleando un medio que dominan<sup>94</sup>; estoy apelando a una narración emocional del espacio (Durán, 2011) por parte de los realizadores de graffiti y de *street art*: qué sitios son relevantes y porqué, cuáles rutas se suelen tomar y cómo intervienen estos factores en su experiencia de la ciudad.

La dinámica consistió en presentar variedad de materiales de libre elección - hojas blancas A4 y pliegos de papel periódico, marcadores, esferos y lápices- y utilizarlos para dibujar -sin límite de tiempo- un trayecto o trayectos que seguiría usualmente el colaborador para pintar por la ciudad.

Luego de realizado el dibujo, procedíamos a conversar sobre el mismo, describiendo y explicando el dibujo en relación con el espacio urbano y las prácticas de graffiti y *street art*, por lo que de cierta manera esta técnica también se inscribe

---

<sup>94</sup> Incluso varios de ellos -HTM y PSK- expresaron su anuencia y expectativa por dibujar.

como un detonador del diálogo (Andrade y Zamorano, 2012), armándose un relato en el que se reforzaba lo graficado, dicho relato oral entendido como evocativo (Vergara, 2002) posibilita a su vez una forma de aprehensión simbólica de la ciudad.

Al proponer el uso de esta técnica poco convencional en la antropología, pretendía abordar el tema de la ciudad desde una perspectiva netamente gráfica, pero en el momento de emplearla con los colaboradores me di cuenta que se hacía necesaria la palabra tanto para los sujetos como para mí: ellos tendían a verbalizar mientras dibujaban, como una forma de “traducir” aquello que plasmaban, y yo también precisaba en ciertos momentos de aclaraciones sobre algunos de sus signos y trazos; además de -como mencioné anteriormente- la conversación entablada recién terminados sus dibujos.

Si bien lo visual y lo escrito son sistemas representacionales distintos (MacDougall, 2009), ante este revés de mis pretensiones iniciales con el dibujo que acabo de mencionar, me resultaron complementarios para un análisis reflexivo de lo que había acontecido en esta etapa metodológica.

A pesar de existir múltiples posibilidades para el trabajo con imágenes desde la investigación sociocultural, ninguna de estas se puede entender desligada del texto si se desea comprender las lógicas de ordenamiento y simbolización de las sociedades.

Así como no se le pide a un texto que hable por sí solo (Ardévol y Muntañola, 2004) tampoco una imagen puede cumplir esa pretensión, pues se estaría aislando y descontextualizando. Ambas formas de conocimiento precisan del análisis y la mediación del investigador para dar cuerpo a un trabajo desde la antropología visual:

En lugar de preguntarnos si la fotografía es un registro fiel de la realidad externa o un medio de expresión de una subjetividad interior, debemos preguntarnos si la fotografía, el cine, el vídeo o la imagen digital introducen una forma distinta de conocer, de aproximarnos a los fenómenos sociales, si modifica nuestra mirada y la misma forma de hacer nuestra investigación (Ardévol y Muntañola: 2004, 23).

En el trabajo con los dibujos de trayectos fue entonces vital el papel del relato, la representación antropológica en las imágenes por medio de la *ekphrasis*, es decir una evocación de aquello no presente que se relata (Zeitlyn, 2010). La descripción narrativa

de los dibujos de trayectos que realizaron los colaboradores permitió solventar la limitación de las imágenes para expresar por sí mismas las convenciones que rigen una sociedad o grupo.

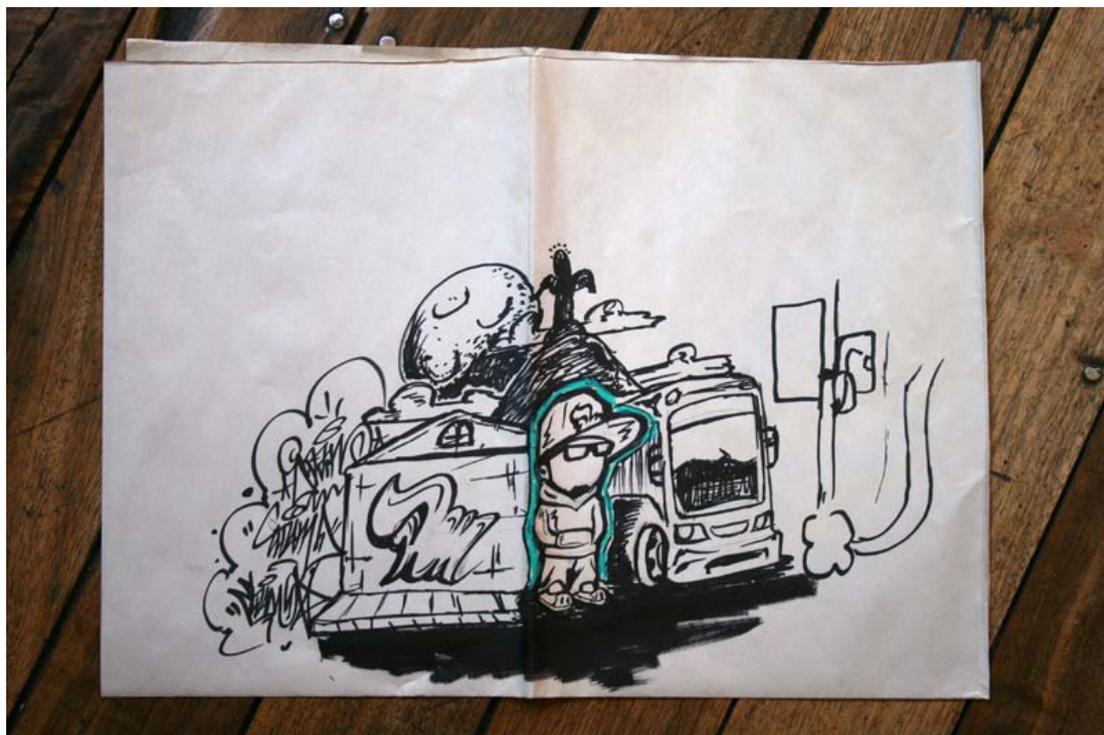
En este caso, el dibujo del trayecto, la fotografía que presento de dicho dibujo, así como la narración del primero son representaciones visuales y verbales de un acto ausente: el recorrido físico tangible por la ciudad que ejecuta o podría llevar a cabo el realizador de graffiti y de *street art*.

Volviendo a la técnica del dibujo, me parece que un punto a favor de implementarla con individuos que tienden a realizar esta actividad cotidianamente, es su apertura y disposición a la misma en el contexto de la investigación. Inclusive algunos (HTM, entrevista, 14 agosto 2013) me comentaron que esta fue la entrevista que más les gustó, cuestión que yo también percibí por medio de una menor tensión y nerviosismo en los colaboradores; al dibujar se creaba un ambiente más distendido en el que cierta manera ellos tenían el control de la situación, a diferencia de las otras entrevistas en las que respondían o reaccionaban a mis preguntas, y a los videos y fotografías que les mostraba.

De la experiencia vale resaltar que la totalidad de los colaboradores prefirieron dibujar en un formato grande y elegir el pliego de papel periódico, posiblemente porque el tamaño de la superficie emulaba de cierta manera las paredes de la ciudad en las que suelen pintar y también porque el tipo de dibujo que predominó fue el croquis - entendido como un dibujo sintético de en este caso un recorrido por la ciudad, al que Vergara (2002) identifica como un sintagma circunstancial- en el que se precisa desplegar y disponer cuadrantes, calles, avenidas y mojones (Lynch, 1960).

Únicamente Damo ejecutó un dibujo figurativo en vez de un croquis, en el se representó a sí mismo por medio de su *tag* y del personaje que suele realizar acompañando sus letras: un joven hopero con ropas anchas y una gorra deportiva.

## Imagen 10



**Autora:** Mavizu (Dibujo realizado por Damo para entrevista 3, julio 2013).

Tanto HTM, como PSK y Seker realizaron croquis, siendo los trabajos del primero y el último los más apegados a la definición que doy sobre el mismo; PSK además de trazar un trayecto basado en calles y avenidas, incorporó frases y dibujos que comunicaban información no solamente de la ciudad sino de sus estados de ánimo y sensaciones como urbanita, así como dibujos icónicos de estructuras arquitectónicas relevantes en su recorrido de la ciudad. Por ejemplo, las frases “Dios bendiga el hip hop” y “Hip hop yeah!” para representar la actitud con la que sale de su casa en las mañanas (PSK, entrevista, 13 agosto 2013), el ícono de un rostro enfadado que coloca en donde estaría la Asamblea Nacional y los íconos del parque del Arbolito y los túneles que comunican el sur y el norte de la ciudad, como se puede ver en la imagen n°11.

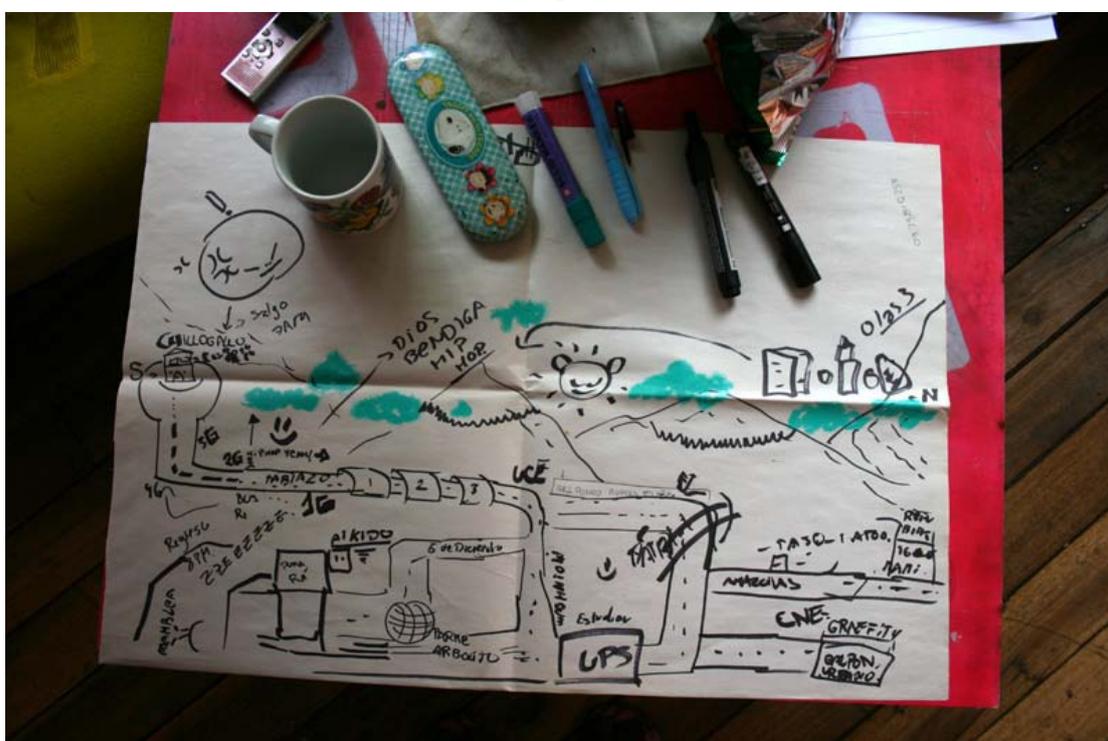
La forma en que PSK elaboró su dibujo es la que me parece posibilita una lectura más asentada en la antropología visual<sup>95</sup>, donde la que incorporación y

---

<sup>95</sup> No existe una definición unificada sobre la Antropología Visual, sin embargo acá me refiero a la defendida por Ruby (2007) como “el estudio antropológico de todas las formas visuales y gráficas de la

complementación de lo verbal, lo escrito y la imagen permiten construir un relato sobre la ciudad que frecuenta y conoce. Además vale resaltar que tanto él como Damo fueron los únicos que utilizaron los distintos materiales que estaban a su disposición y por eso mismo sus dibujos muestran toques de color, que en el caso de PSK me parece cumple un papel más decorativo –colorear las nubes- que para Damo, quien realiza una línea de contorno alrededor del personaje que lo representa a sí mismo en la ciudad; mientras que HTM y Seker se limitaron al uso del esfero.

### Imagen 11



**Autora:** Mavizu (Dibujo realizado por PSK para entrevista 3, agosto 2013).

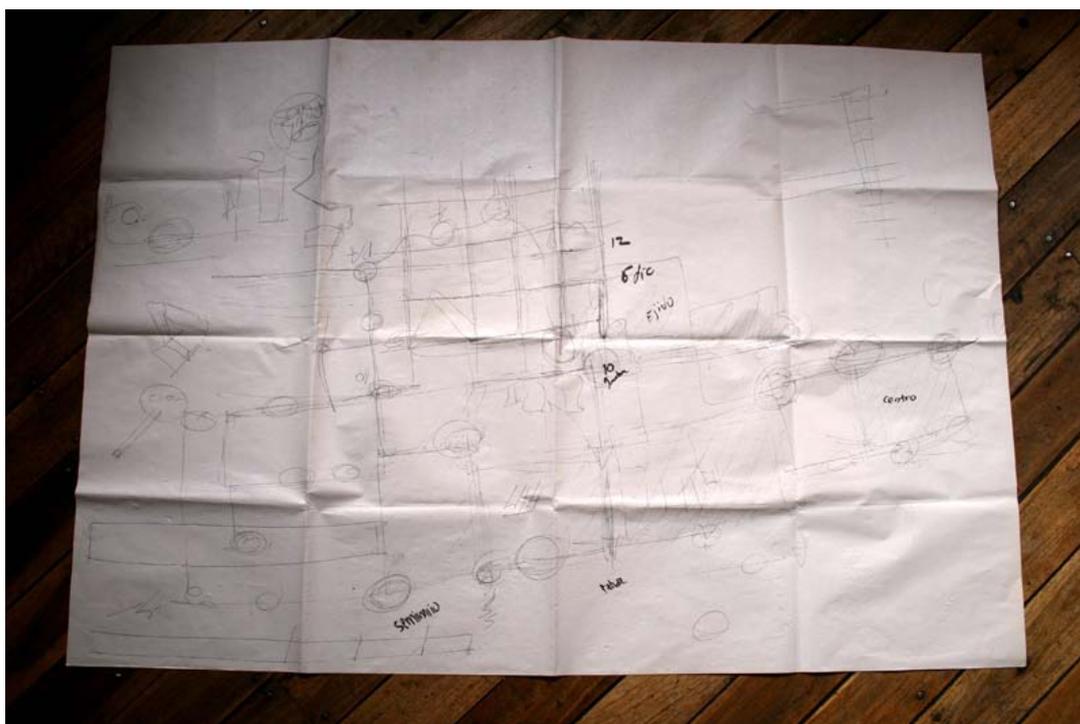
HTM en cambio, es el que más se apega a los cuadrantes con que se representa usualmente el croquis de una ciudad, aunque utilizando cruces de calles indiferenciadas. Tanto su relato como su dibujo fueron sintéticos y fragmentados, “saltando” de una calle a otra, de una avenida a otra, sin que existiera entre ellas una conexión clara. Inclusive intervino su dibujo en cierto momento del ejercicio, pues temía no recordar fielmente las calles que mencionaba -a pesar de utilizar una grabadora de voz-, pues como se puede observar en la imagen n°12, no indicaba en el

---

cultura, así como también la producción de material visual con una intención antropológica” (Ruby, 2007: 13).

dibujo qué calle o avenida estaba trazando, únicamente hace uso de iniciales o palabras resumidas como “PA” para indicar la avenida Patria o “GPL” para referirse al barrio de Guápulo. Si decido emplear la técnica del dibujo posteriormente, este hecho me deja como enseñanza que debería grabar en video el proceso de dibujo para generar un análisis distinto y tal vez más complejo.

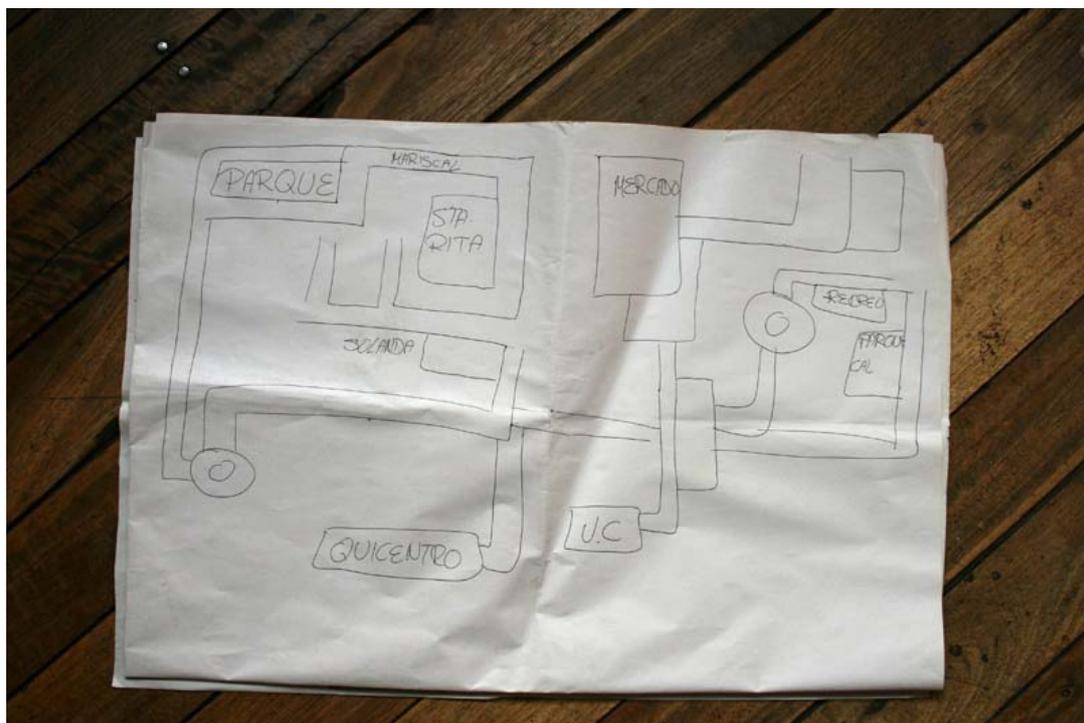
### Imagen 12



**Autora:** Mavizu (Dibujo realizado por HTM para entrevista 3, agosto 2013)

Finalmente Seker sintetiza y relaciona calles de manera similar que HTM, por ejemplo cuando conecta el mercado de La Ofelia -en el norte de la ciudad- con la avenida Maldonado, que se encuentra en el sur de Quito. Pero recurre al recurso de “etiquetar” algunos de los espacios y caminos que fue dibujando, como los parques de Chillogallo y de El Calzado, o los centros comerciales El Recreo y Quicentro Sur.

**Imagen 13**



**Autora:** Mavizu (Dibujo realizado por Seker para entrevista 3, agosto 2013).

En general cada colaborador sintetizó a su manera las calles y avenidas que les son más relevantes, por lo que sus dibujos de trayectos en ninguna forma reproducen un plano de la ciudad, sino que son una aproximación e interpretación del espacio urbano en el que se desenvuelven.

Me resulta importante evidenciar que tanto la palabra como el dibujo se componen de las dimensiones de lo expresado y lo oculto, partí de que tanto en una entrevista tradicional como en una del tipo que propuse, el entrevistado cuenta con estrategias que vuelven inabarcable la totalidad del hecho social y que a su vez desacralizan los alcances de las técnicas en la investigación social cuando son empleadas bajo enfoques puristas; el dibujo no es más o menos “fidedigno” que la palabra, sino una aproximación distinta y complementaria en ciertos casos a la experiencia de los colaboradores de una investigación.

Por su carácter subjetivo y personal, trato los dibujos de los colaboradores como una traducción y síntesis de los elementos que consideran relevantes en el espacio urbano, en palabras de Vergara (2002): “... no es copia de la **forma urbana**

que "mora en su cabeza" sino una traducción de una virtualidad que también sacrifica rasgos, **configura**" (Vergara, 2002: 278. Resaltado en el original).

Finalmente, del ligamen entre la entrevista y el dibujo con el material de las dos entrevistas anteriores, me refiero -para el segundo apartado de este capítulo- tanto a Quito-urbe como a las localidades puntuales de Chillogallo y La Floresta - respectivamente como barrio popular y barrio residencial de clase media donde se practica el graffiti-, a la caracterización que hacen los entrevistados sobre estos barrios y su relación con los discursos sobre la ciudad.

### *Imagen de la ciudad e hipervisualidad*

Cuando hablo de imagen de la ciudad me refiero a una construcción mental que los individuos elaboran con el fin de simbolizar su experiencia del entorno y representar el mundo (Belting, 2007), imagen que puede variar con el tiempo y de sujeto a sujeto; considero al cuerpo como lugar de las imágenes (Belting, 2002), mismas que implican simbolización y tienen como contraparte al medio, que vendría a fungir como un canal de conformación imagético, siendo a su vez el cuerpo ese medio que me permite entender la ciudad desde su visualidad, ya que "las referencias espaciales y visuales...resultan fácilmente identificables para el habitante que las recorre de manera habitual, formándose así una imagen y percepción de la ciudad que conoce, permitiéndole en principio desplazarse con mayor eficacia en ella" (Figuerola, 2011: 454).

Además retomo a Lynch (1960) porque con su propuesta de legibilidad de la ciudad puedo hablar de lo inmaterial a partir de elementos materiales de localización en el espacio: las sendas, bordes, nodos, barrios y mojones. De dichos elementos me centraré en la senda y el mojón, pues el primero tiende a predominar en la construcción de la imagen de la ciudad que elaboran los individuos (Lynch, 1960), mientras que el segundo me parece de utilidad para identificar los puntos del recorrido por las sendas que resultan más relevantes para los colaboradores, ya que este tipo de elementos presenta mayor potencial de simbolización (Vergara 2002) para quien los nombra.

Entiendo las sendas como “los conductos que sigue el observador normalmente, ocasionalmente o potencialmente [y que] pueden estar representadas por calles, senderos, líneas de tránsito, canales o vías férreas” (Lynch, 1960: 62), mientras que los mojones son puntos de referencia en forma de objetos o paisajes naturales, utilizados para situarse en la ciudad. Algo importante de anotar de estos últimos es que son exteriores, el habitante de la ciudad “no entra en ellos” (Lynch, 1960: 63), característica que los diferencia de los nodos -puntos de confluencia y concentración de uso-.

La propuesta de Lynch está encausada a explorar nuevas maneras de organizar y diseñar las ciudades, por lo que en su análisis se enfoca en lo formal y funcional del espacio urbano; para complementarlo me remito a Vergara (2002), quien trabaja más la dimensión simbólica de la imagen de la ciudad; un análisis de lo material y lo inmaterial como elementos inseparables para entender de manera densa el espacio de vida (Di Méo, 2005; en Lindón, 2012).

Los recorridos dibujados por HTM, PSK y Seker tienen como punto de origen su lugar de residencia, posiblemente porque desde el habitar de la ciudad -representado por hogar- encuentran la ubicación no solo física sino también afectiva en el espacio:

Las personas tienden a pensar en destinos de las sendas y puntos de origen. Les gusta saber donde comienzan las sendas y a donde llevan. Las sendas con orígenes y destinos claros y bien conocidos, tienen identidades más vigorosas, contribuyen a mantener ligada la ciudad y dan al observador una sensación de su posición siempre que las atraviesa (Lynch, 1960: 70).

En el dibujo de Damo en cambio, no hay puntos de partida ni de llegada evidentes sino un estar en la ciudad, ubicando los elementos gráficos de frente a la Virgen del Panecillo, es decir, al norte. Dicha representación funciona como mojón distante, “puntos prominentes visibles desde muchas posiciones” (Lynch, 1960: 101) y como un elemento memorable:

Como el uso de mojones implica la opción de un elemento entre una multitud de posibilidades, la característica física clave de esta clase es la singularidad, un aspecto que es único o memorable en el contexto (Lynch, 1960: 98).

A su vez el Panecillo es empleado como frontera física y simbólica, así como delimita el área en la que Damo hace graffiti y realiza sus actividades cotidianamente, ya sea caminando o transportándose en bus, mismo que también dibujó.

Ninguno de los colaboradores mencionó las pintadas legales en su narrativa del espacio representado, inclusive los relatos y dibujos de HTM y Seker se centraron únicamente en su recorrido y experiencia sectorial de la ciudad a partir de su práctica del *vandal*, Damo también se enfocó en el *vandal* al ambientar su dibujo en una atmósfera nocturna –ámbito típico de la actividad- identificada por la luna y el alumbrado público. En dicha atmósfera colocó un personaje hopero en representación de sí mismo (Damo, entrevista, 07 julio 2013), de pie junto a una pared con una bomba y rodeada de *tags*.

PSK en cambio, menciona el *vandal* superficialmente, dándole más importancia a su rutina diaria de desplazamiento entre el sur y el norte de la ciudad, esto posiblemente se relacione con cierta reticencia expresada (entrevista, 05 mayo 2013) para hablar de dicha práctica, que intuyo se vincula con una preocupación por la forma en que se verá representado en esta investigación, lo que a su vez relaciono con su presentación en la primera entrevista, un universitario y artista polifacético:

Me llamo \_\_\_\_\_<sup>96</sup>, me dicen PSK, tengo 24 años, estudié comunicación social, estoy estudiando antropología, me gusta mucho pintar, hacer graffiti, street art, hago algo de música igual... (Entrevista, 05 mayo 2013).

El recorrido dibujado por HTM indica que su desplazamiento por la ciudad se da predominantemente en el centro-norte, en áreas en las que se desenvuelve su vida cotidiana: reside en Guápulo, suele atravesar La Floresta y La Vicentina caminando para llegar a la avenida Patria y de ahí dirigirse a estudiar a la Universidad Central (HTM, entrevista, 14 agosto 2013), la cual se encuentra sobre la avenida América y cerca de la avenida 10 de octubre; el Playón de La Marín y San Blas son sectores que también frecuenta porque en el centro de Quito visita una especie de zona roja que

---

<sup>96</sup> Evito utilizar nombres propios para proteger la identidad de los colaboradores.

ubica por la calle Benalcázar (HTM, entrevista, 14 agosto 2013) y se encuentra el ensayadero<sup>97</sup> de su banda de punk.

Me fue difícil distinguir un único recorrido de la ciudad en la entrevista sobre su dibujo, ya que unió muchas sendas que ha utilizado para realizar *vandal*, las cuales ciertamente son innumerables debido a la profusión de *tags* que tiene en el centro-norte de la ciudad, llegando a recorrer trayectos de dos a tres horas en los que ha utilizado hasta tres latas de aerosol (HTM, entrevista, 14 agosto 2013). Si se toma en cuenta que con una lata se pueden hacer de 40 a 50 *tags* (Seker, conversación informal, 26 agosto 2013), se puede tener una idea de la cantidad de *tags* que el colaborador ha pintado por la ciudad, así como de los sectores intervenidos, algunos de los que menciona son: San Blas, La Marín y La Tola en el centro de la ciudad, y El Dorado por la calle Iquique, Guápulo por la calle Camino de Orellana, Avenida Colón, Avenida 6 de Diciembre, Avenida 12 de Octubre, La Floresta, Avenida Amazonas, las calles y avenidas que rodean la Universidad Central -como la avenida América- en el centro-norte; afirmando que “todo eso ya lo he rayado antes” (HTM, entrevista, 14 agosto 2013).

En el caso de Seker, su recorrido principal se encuentra en el sur de la ciudad en dirección sur-norte: de Chillogallo a Santa Rita, de ahí a Solanda y finalmente los alrededores del redondel Atahualpa, para luego regresar a Chillogallo. Esta ruta la elige por la cercanía con su residencia y la lleva a cabo caminando en la madrugada, se tarda aproximadamente dos horas, saliendo de su casa a medianoche regresa a las 2 de la mañana y llega a realizar unos ochenta *tags* (Seker, conversación informal, 27 agosto 2013).

Además de dicho recorrido, también mencionó otros que tiende a seguir cuando hace *vandal*, dos en el sur y uno en el extremo norte:

1. De La Marín al Redondel del Trébol y de ahí a la Pasteurizadora Quito o los alrededores del Colegio Montúfar; como estos dos últimos puntos se

---

<sup>97</sup> La banda de la cual HTM es el vocalista se llama R.A.T.A.S, ensayan en una casa abandonada conocida como La Sinikada, al lado del río Machángara, entre La Marín y Chimbacalle.

encuentran cerca de la Avenida Napo –otra vía de acceso al sur de la ciudad-, Seker toma autobús desde ese punto a Chillogallo (Entrevista, 16 agosto 2013) o continúa caminando en dirección sur para hacer *vandal* del sector La Ferroviaria al Parque del Calzado<sup>98</sup> y de ahí a Solanda y Chillogallo.

2. Del Centro Comercial Quicentro Sur, a los alrededores del terminal Quitumbe y de ahí a la Ciudadela Ibarra<sup>99</sup>, este barrio junto con el Parque El Calzado los interpreto como mojones no solo para Seker sino para los realizadores de graffiti del sur de Quito, puesto que son puntos de reunión y confluencia de miembros de la cultura hip-hop.
3. En el sector La Ofelia -Cotocollao- camina realizando *vandal* un trayecto corto que va del mercado La Ofelia al sector Ponciano, en el que dura de ida y vuelta aproximadamente media hora. Este recorrido lo hace de día y acompañado de realizadores de graffiti de la zona, debido a que queda lejos de su casa -unas dos horas- y no conoce a profundidad la zona:

...no es una trayectoria tampoco tan larga pero por allá casi como no conozco entonces me toca de ley no irme muy lejos... ya el norte lo que sí ocupa es caminando de día por lo que yo vivo en el sur entonces se me complica ir (Seker, entrevista, 16 agosto 2013).

La senda principal de los recorridos en el sur es la avenida Mariscal Sucre, arteria principal de dicha zona de la ciudad junta a la avenida Maldonado, que luego se convierte en la carretera Panamericana; Seker justifica la elección de dicha senda por el tráfico automovilístico que hace difícil a los policías detenerse y perseguirle (entrevista, 16 agosto 2013).

Tanto HTM como Seker fueron quienes describieron más detalladamente sus recorridos -mismos que realizan predominantemente caminando-, nombrando calles y

---

<sup>98</sup> Este parque se encuentra en las cercanías del centro comercial El Recreo, siendo un punto de reunión importante para los hoperos del sur de la ciudad (Burneo, 2008).

<sup>99</sup> A este barrio pertenecen crews de hip-hop como Ciudadela Psicópata y QKU y grupos de rap como TML (Tropa Mota Loca).

avenidas de manera relacional, hecho que se asocia con un conocimiento de la estructura de la ciudad -o de un sector de la misma- por medio de las sendas:

Los individuos que conocían mejor la ciudad habían, por lo común, dominado una parte de la estructura de las sendas; estas personas pensaban en términos de sendas específicas y sus interrelaciones (Lynch, 1960: 63).

A continuación incluyo un fragmento de la entrevista con HTM que ejemplifica el conocimiento relacional de la ciudad que menciono:

Verás, aquí está casita, esto es Guápulo, es el parque, las gradas. Esta es la Artigas<sup>100</sup>, entonces generalmente puedo venirme por acá [indica la avenida Colón] y le digo que siempre puedo venir como [por] la Floresta, bajar por la Vicentina... puedes subir directo al Coliseo<sup>101</sup> y poder llegar a Patria<sup>102</sup>. Y entonces lo bueno de acá es que por ejemplo puedes bajar por la Colón y dejar taggeado la 9 de octubre. Luego también llegarías a la 10<sup>103</sup> y de la 10 ni hablar hasta Cuero Caicedo<sup>104</sup>. A mí me interesa las cuadras que están acá, por ahí donde está la Casa de la Música y el Colegio Italia, aquí arriba está la Alemana Serigrafía y por acá estaría Mariana de Jesús<sup>105</sup>. Ya esto sería América, por acá estaría San Gabriel. Entonces la cosa es que puedes fácil llegar hasta acá tipo a Colón y subirte aquí por Santa Clara<sup>106</sup> en esas cuadritas medios botadas. Y luego está aquí todo este tramo que es hasta la América que estaría como el Seminario y todas esas cuadras que es hasta la Central son chéveres (entrevista, 14 agosto 2013).

Si enlazo lo anterior con el hecho de que ambos colaboradores dieron mayor énfasis en las distintas entrevistas al *vandal* -práctica que llevan a cabo regularmente- creo que gran parte de su dominio y ubicación en la ciudad se debe a los recorridos realizados

---

<sup>100</sup> Se refiere a la plaza Artigas, un redondel en el que confluyen la avenida 12 de octubre, la avenida Colón y la calle Coruña.

<sup>101</sup> Habla del Coliseo Rumiñahui, un gimnasio que queda al frente del redondel del mismo nombre, en el que confluyen la avenida Simón Bolívar (llamada también La Oriental), la calle Ladrón de Guevara y la calle Toledo.

<sup>102</sup> Avenida Patria.

<sup>103</sup> Avenida 10 de agosto.

<sup>104</sup> Una calle que interseca con la avenida 10 de agosto, hacia el norte.

<sup>105</sup> Otra calle.

<sup>106</sup> Se refiere al Mercado Santa Clara, ubicado sobre la calle Antonio de Ulloa.

en salidas de *vandal*, así como el vínculo entre ciudad, desplazamiento e individuo es más intenso.

De todos los colaboradores, PSK es el único que dibuja sendas y mojones tanto del sur como del norte de Quito, particularidad que asocio con su desplazamiento diario entre ambas zonas; usualmente sale de Chillogallo a las 9 de la mañana para regresar a las 8 de la noche (entrevista, 13 agosto 2013), los demás colaboradores se limitan a dibujar el sector de la urbe que frecuentan. Esto me lleva a pensar que dibujar recorridos urbanos y aludir a la ciudad solo es posible para zonas que resultan conocidas, donde el colaborador se sienta capaz de ubicarse en el espacio y el tiempo. Es decir, además de conocer la ciudad desplazándose físicamente, los colaboradores complementan el conocimiento material de los sectores a los que se refirieron mediante la evocación como un proceso de simbolización y apropiación (Vergara, 2002) que complementa el conocimiento material.

Tendió a predominar en el relato de PSK la identificación de mojones, los cuales presentan una importancia simbólica y visual para quien los nombra (Lynch, 1960). Dichos elementos mencionados fueron los graffiti de su propia autoría que encuentra siempre que sale de su casa en Chillogallo para dirigirse a la parada del autobús en la calle Tabiazo, puesto que son graffiti de PSK realizados tanto legal como ilegalmente, se vuelven mojones más valiosos para él según la lógica de que “una vez que se adhiere a un objeto una historia, un signo o un significado, su valor como mojón sube” (Lynch, 1960: 101).

Los otros mojones que menciona son los tres túneles que conectan la ciudad por la avenida Mariscal Sucre -también conocida como avenida Occidental-, de dichos mojones PSK se refiere desde una lógica simbólica asociada con el descanso: “...*más allá de la cuestión arquitectónica e histórica, tal vez me dan ese momento en el que puedo dormir un rato, se siente rico*” (entrevista, 13 agosto, 2013).

Según Lynch (1960) la prevalencia del uso de mojones para guiarse, sugiere una mayor familiarización con la ciudad; afirmación que comparto basándome en los constantes recorridos por Quito que lleva a cabo PSK; si bien su casa se encuentra en Chillogallo, muchas de sus actividades diarias las realiza en el norte, como evidencia

en el trayecto que dibuja: se baja del bus luego de pasar los túneles y camina por las cercanías de la universidad central hasta llegar a la Casa Pukará<sup>107</sup> ubicada entre la calle Yaguachi y la Avenida 12 de Octubre, ahí desarrolla proyectos de graffiti, algunos de ellos remunerados, como un mural para el congreso que realizó a mediados de septiembre (conversación informal, 16 agosto 2013).

La Pukará es para PSK un espacio relevante en su cotidianidad: *“me gusta llegar a la Pucará porque es llena de graffiti, todo es graffiti y me encanta porque me siento como en casa, me siento lleno de familia”* (entrevista, 13 agosto 2013), en el que además de trabajar, socializa y realiza ejercicio, pues como parte de las actividades del lugar, imparten gratuitamente clases de artes marciales. De este local suele dirigirse a la Universidad Salesiana -ubicada en la Avenida 12 de Octubre con la calle Wilson- donde está terminando su tesis de licenciatura en Comunicación y de ahí ya sea a La Mariscal a visitar el local de tatuaje de un amigo realizador de graffiti o a trabajar al Galpón Urbano, un espacio en el que se dan talleres de graffiti y breakdance ubicado en las inmediaciones del Consejo Nacional Electoral, por la avenida 6 de diciembre y calle Bosmediano.

Como se nota en este recuento de la vida diaria del PSK, muchas de las actividades que realiza giran en torno al graffiti y al hip-hop, por lo mismo menciona y dibuja que su actitud en las mañanas cuando sale de casa se resume en *“hip-hop yeah!”* acompañado de una carita feliz y la frase *“dios bendiga el hip-hop”* (entrevista, 13 agosto 2013).

Por otro lado, la única mención que hace PSK sobre el *vandal* la relaciona con la visión, refiriéndose a una calle cercana a la avenida Patria en la que ha hecho *tags* por la cual le gusta pasar -aunque se desvíe de la ruta mencionada anteriormente- y observar sus firmas: *“me gusta bastante porque ahí puse tags hace full tiempo... entonces siempre veo... me gusta bastante ver eso para saber que tengo yo que mejorar siempre”* (PSK, entrevista, 13 agosto 2013).

---

<sup>107</sup> Inicialmente el local de la organización Diabluma, hoy es un espacio de organizaciones políticas de base joven como Ecuador Canábico, Diabluma y Río Violeta (BGLT), en donde PSK vivió una temporada.

Es interesante mencionar que, para Goffman, un individuo al circular en el espacio público puede desenvolverse como una unidad vehicular y una unidad de participación (1979), es decir, como un sujeto que se desplaza mediante lo que llama “caparazón” -que bien puede ser el autobús o el propio cuerpo del peatón- y uno que se desplaza principalmente en compañía o pudiendo interactuar con otros urbanitas aunque se esté solo.

De acuerdo a esta propuesta, quienes realizan graffiti y *street art* funcionan más como unidades de participación debido a que domina la movilización colectiva por la ciudad, principalmente en el *vandal* donde es propicio contar con la protección mutua que conlleva el desplazamiento en compañía; el *vandal* además puede ser caracterizado como una expedición, es decir una incursión no rutinaria en la que se invierten varias horas y “el hacer y deshacer camino a y desde un lugar de experiencia consumatoria” (Goffman, 1979: 45), concepto a su vez ligado a las unidades de participación.

Me parece que los realizadores de graffiti y de *street art* comparten ciertas características con el *flâneur* (Benjamin, 2007), principalmente en lo que respecta a la exploración y conocimiento de lo urbano mediante recorridos y desplazamientos constantes realizados caminando, así como a la aprehensión de la ciudad predominantemente por medio de la vista: “Mirar, ver, observar, contemplar lo que otros no ven por ser demasiado común, y lo que no necesariamente ellos mismos [los flâneurs] ven cada día” (Durán, 2011: 141).

Sin embargo, la mirada del *flâneur* es la de un individuo del siglo XIX. Si la conformación de la ciudad y los estímulos visuales existentes hace más de un siglo han cambiado, también se ha transformado de cierta manera la forma en que vemos, no a un nivel fisiológico sino a un nivel relacional urbanita-espacio, vínculo que Mons (1994) identifica como distanciado y fluctuante, en gran parte como consecuencia de que la comunicación social dada en el espacio público

...se desplaza hacia la pantalla, la imagen fija, los anuncios electrónicos, la vidriera, la ventana urbana. La mirada de los ciudadanos es cada vez más solicitada por los dispositivos técnicos de tipo mediático que se superponen al espacio estructural de la Ciudad (Mons, 1994: 115).

Propongo que la imagen de la ciudad elaborada por los colaboradores de la investigación se encuentra ligada estrechamente con la hipervisualidad, como puedo inferir de las entrevistas entabladas con los mismos, como cuando le pregunto a Damo porqué prefiere caminar:

Que puedo ver las cosas, no solo paredes y graffitis, sino que veo la gente, las cosas que suceden a mi alrededor, que a veces para las personas que van en bus o en carro es imperceptible, no se ponen a ver algo pasa al lado suyo, es como que yo voy caminando y voy viendo y siempre voy viendo... Eso me gusta de caminar, que veo, veo la ciudad como es (Entrevista, 15 abril 2013).

La hipervisualidad es un término que a pesar de utilizarse principalmente para hablar de la relación entre imagen y nuevas formas de comunicación digital (Renobell, 2005), concibo como la manera dominante -en la contemporaneidad- de aprehender la ciudad; sabiendo que inclusive desde la modernidad la vista tuvo un papel central en la experiencia urbana (Joseph, 1988).

Experimentar la ciudad por medio de la vista es tanto una consecuencia del uso de la calle que hacen los realizadores de graffiti y *street art*, como un medio para localizar sitios potenciales para pintar -ya sea legal o ilegalmente- y una forma de identificar y familiarizarse con otros -aunque sean desconocidos en persona- que como ellos intervienen gráficamente las paredes y estructuras urbanas.

A pesar de que no creo que esta sea una forma de aprehender el espacio urbano y sus dinámicas exclusiva de quienes hacen graffiti y *street art* -también quienes viajan en autobús, en carro u otros individuos que suelen caminar se basan principalmente en la visión para relacionarse con el espacio-, sí considero que los realizadores de graffiti y *street art* emplean la vista con un objetivo definido previamente -pintar- que de paso les posibilita un manejo de la ciudad y una ubicación espacial marcada.

En fin, la intervención y la transformación visual del entorno urbano vienen a ser al mismo tiempo motivo y consecuencia de la práctica del graffiti y del *street art*, además de la manera en que los pintores ordenan sus lógicas de relacionamiento con la ciudad y las dinámicas de esta.

Las motivaciones de dicha intervención son variadas e inclusive contradictorias, pero hablan acerca de la manera en que están constituidas las ciudades hoy en día; ante el individualismo (Senett, 2007), la invisibilidad (Delgado, 1999) y el anonimato de ser uno más entre la multitud, se deja un indicio de existencia que coquetea con la egolatría pero también proporciona sentido y certidumbre; frente a la uniformidad del paisaje, se trastoca el orden físico y moral que impone el urbanismo; ante la indiferencia e intrascendencia, insurrección localizada y a pequeña escala, principalmente en la puesta en escena del *vandal*, como lo expresa PSK:

El vandal es una forma de poder arrancarte los miedos, de destrozarte el temor y de inyectarte dopamina y adrenalina de una forma muy íntima, entonces yo lo veo más bien como un desfogue físico-espiritual y social porque de vez en cuando cuando uno hace un tag o un bombing... te sientes como que yo puse esto en la pared y esto se queda pero no es porque nadie me lo permitió sino porque yo quiero, yo quiero y yo dejo porque yo puedo (PSK, entrevista, 15 mayo 2013).

Lo anterior deja ver que la realización del *vandal* implica - además de una especie de marcaje ególatra-, un despliegue de poder sobre la ciudad y sus usuarios, pero principalmente sobre la autoridad, pues esta práctica posibilita una transgresión, rebeldía y apropiación del espacio.

La importancia que le asigno a identificar la imagen que de la ciudad tienen los individuos se relaciona con la constitución de la urbe misma, pues la imagen urbana se construye por medio de las experiencias personales en primera instancia -la memoria urbana (Del Acebo, 2000)- y estas experiencias al tiempo que constituyen al sujeto individual van aportando a la historia urbana.

Los colaboradores elaboraron una imagen fragmentada de la ciudad, se dibuja y se relata el espacio conocido y frecuentado; la urbe resulta caracterizada por la movilidad y la velocidad, particularidades que se acoplan parcialmente con la práctica del graffiti y del *street art*, digo parcialmente porque uno de sus propósitos es el de marcar y permanecer simbólicamente: aunque los cuerpos pasen y se fundan en la multitud, algo de ellos en forma de imágenes-index (Dubois, 2008) ha quedado, cuestionando y tensionando la relación individuo-espacio urbano: ¿son el graffiti y el *street art* prácticas que se valen de la heterogeneidad, fragmentación, hipervisualidad y movilidad para justificar su existencia, son más bien consecuencia de las dinámicas de

la ciudad postindustrial o al contrario, prácticas que cuestionan la constitución de la misma?

### *Recorrer y estar en la ciudad*

Un cuerpo nunca es un ente aislado, ser un cuerpo-habitar un cuerpo implica estar en un espacio y un tiempo específico; los realizadores de graffiti y de *street art* son entonces cuerpos en contexto y además en movimiento. En esta dimensión espacio-temporal en la que se desenvuelve, el realizador de graffiti y de *street art* se caracteriza por el desplazamiento, el aprendizaje corporal de su práctica, y la aprehensión e intervención visual de su entorno.

El desplazamiento sectorial es parte de la dinámica que implica pintar en la ciudad “...más es por el sector de aquí que me muevo, donde vivo” (Damo, entrevista, 15 abril 2013), intuyo que la adscripción territorial está ligada a dicho desplazamiento y motivada por razones de orientación en y conocimiento del espacio urbano junto al sentimiento de seguridad que da el pintar en áreas conocidas, razones por las que los colaboradores tienden a intervenir los sitios que frecuentan en su rutina diaria en la ciudad principalmente mediante el *vandal*, como por ejemplo al preguntarle a PSK por la profusión de tags en las cercanías del parque central de Chillogallo, comenta: “*es que son lugares muy comunes y todos los días vas pasando por ahí*” (PSK, entrevista, 05 mayo 2013); mientras que algunas veces se recorren mayores distancias y se visitan lugares menos conocidos cuando se realizan pintadas legales<sup>108</sup>.

El desplazamiento sectorial cotidiano se traduce entonces en trayectos también sectoriales que se siguen al pintar, por esto Seker suele pintar en Chillogallo y sus alrededores; Damo en La Tola, La Floresta, La Vicentina y El Dorado; HTM en un área amplia del centro-norte de Quito que tiene como límites Guápulo y La Sinikada<sup>109</sup>; y PSK tanto en Chillogallo y otros sectores del sur, como en el norte de la ciudad.

---

<sup>108</sup> Por ejemplo, acompañé a PSK y Tajo, realizadores de graffiti de Chillogallo y La Mena respectivamente (barrios del sur) hasta San Miguel de Calderón, en el extremo norte de Quito. En el sitio se realizó un evento de graffiti el 15 de septiembre de 2012.

<sup>109</sup> Casa abandona a orillas del Río Machángara en donde ensaya con su banda de punk R.A.T.A.S

Mientras que para dirigirse a las pintadas legales se suele utilizar el autobús como medio de transporte -pues se deben cargar materiales y en ocasiones recorrer distancias considerables-, en el *vandal* se utilizan las piernas como medio de movilización. Aunque existen excepciones en las que se cuenta con automóvil (Damo, entrevista, 06 junio 2013), caminar tiende a ser la manera predominante en que los realizadores de graffiti y de *street art* aprehenden la ciudad,

...yo voy caminando y voy viendo y siempre voy viendo. Y aparte de eso voy obteniendo referencias gráficas no solo para mi trabajo como diseñador sino para el graffiti, voy viendo las cosas, viendo los carteles, viendo todo, viendo los colores, viendo las formas. (Damo, entrevista, 15 abril 2013).

En el extracto anterior también se evidencia que el acto de caminar está íntimamente ligado al acto de ver, tanto la mirada como el desplazamiento peatonal permiten un conocimiento del entorno que aunque no sea exclusivo del realizador de graffiti o *street art*, sí es necesario para que se dé la intervención del espacio urbano.

Caminar además es una práctica que por “simple” resulta compleja, su empleo constante en la vida diaria dificulta que quien la efectúa reflexione sobre los alcances y matices de la misma. En la acción de colocar un pie delante del otro infinidad de veces, con un ritmo, un tono y una cadencia determinada -que además es única para cada individuo- hay mucho de improvisación, inclusive de inconsciencia, tal vez por esto mismo a los colaboradores se les dificultó conversar acerca del por qué elegían ciertas rutas o caminos por sobre otras, por qué acostumbraban seguir unos trayectos y evitar otros.

Considero que el desplazamiento ejercido por los realizadores de graffiti y *street art* al intervenir el espacio urbano va acompañado de una topofilia (Lindón, 2009), generalizada por la ciudad como entidad abstracta -es decir, un apego-, pero cuando se sitúan en la ciudad concreta -en Quito- hay zonas con las que los colaboradores no crean relación alguna o gestan un vínculo topofóbico (Lindón, 2009), de rechazo.

Por ejemplo, la manera en que Seker se refiere al norte de Quito, expresa una cierta topofobia hacia ese sector de la ciudad, un rechazo basado en lo que él concibe como una excesiva movilidad y velocidad, -características que ya Sennet (2007) había augurado como propias de las ciudades modernas y que llegan a exacerbarse en las

postindustriales-, pero que también creo se vincula con su desconocimiento espacial del norte, al que acude esporádica y utilitariamente:

No, no me muevo... prefiero quedarme en el sur porque es como que menos bulla, le siento más tranquilo...es como que coges el bus y llegas al norte y todo es movilidad, te comienzas a movilizar... haces tus trámites y te mueves a otro lado y tienes poco tiempo para descansar... (Seker, entrevista, 03 julio 2013).

PSK en cambio, manifiesta una topofilia por Chillogallo que aparte de su práctica del graffiti en el sector se relaciona con su adscripción territorial al barrio y a los vínculos sociales con sus vecinos, entre quienes se incluyen otros graffiteros:

...el barrio Santa Bárbara de Chillogallo y la calle Tabiazo para mí es mi casa cachas, son mis vecinos, y estar conversando con el vecino Alfonso, con el vecino David, hay algunos amigos writers que son de aquí mismo y somos casi de la misma edad (PSK, entrevista, 05 mayo 2013).

Me parece que los colaboradores de Chillogallo, por su condición de habitantes del sector en el que también suelen pintar, se manejan en un escenario urbano de la territorialidad prolongada (Lindón, 2009), es decir, cuando un individuo “alcanza una identificación a partir de la práctica de residir prolongadamente en un lugar determinado, o bien de pertenecer a él de alguna forma” (Lindón, 2009: 16). Lo anterior les ha permitido generar una pertenencia e identidad alrededor del hecho de ser sureños, que también va de la mano con la necesidad de posicionarse -desde la práctica y la discursividad- como pertenecientes a este sector de la ciudad para afrontar los estereotipos asociados a su lugar de origen y socialización (PSK, conversación informal, 16 agosto 2013).

Dicho escenario no se presenta en el caso de Damo y HTM, al menos en relación con el barrio del centro-norte sobre el que trato en la investigación, sin embargo ambos colaboradores han creado vínculos con La Floresta que a pesar de no encontrarse arraigados en la territorialidad del habitar, la han generado de cierta manera mediante la existencia de vínculos socioafectivos y la intervención gráfica del sector.

El porqué de dicha intervención, que les lleva incluso a preferir pintar en La Floresta que en su propio barrio (Damo, entrevista, 15 abril 2013), se relaciona con características del sector que mencioné en el capítulo II, y que los colaboradores vienen a recalcar:

La Floresta es un barrio especial hay que admitirlo, concentra un montón de gente... tenemos promedial y porcentual e incluso como proporcionalmente un superávit de productores gráficos, de intelectualidad ... no creo que haya una concentración de intelectualidad más grande... en toda la ciudad (HTM, entrevista, 13 junio 2013).

...[La Floresta] es como más o menos el centro de Quito, está la gente que tiene más experiencias o ha viajado o ha visto otras cosas que la gente de los extremos del sur, que gente que no puede salir o no ha visto otros lados, igual del norte norte es como que así de lado y lado en esos extremos como que todavía están cerrados a esto [al graffiti], por eso no me gusta ir a esos lugares (Damo, entrevista, 15 abril 2013).

En este último comentario también se puede distinguir la concepción de ciudad que maneja Damo: urbe de contrastes y diversos niveles de apertura a prácticas “contemporáneas” como el graffiti, siendo el centro y centro-norte de Quito el lugar “donde pasa todo”, y La Floresta un barrio bohemio, cosmopolita, moderno y “artístico”.

Para Damo, los habitantes de La Floresta -y del centro-norte por extensión- se encuentran más abiertos y receptivos a manifestaciones como el graffiti porque cree que tienen la posibilidad económica de viajar por placer –y no tanto por migración laboral- y conocer otros sitios y realidades; mientras que en otros sectores de la ciudad hay un mayor conservadurismo y tradicionalismo que vincula con la incapacidad de acceder a experiencias y espacios diversos, porque “no han visto otros lados”. Esta dinámica que el colaborador identifica para el caso de La Floresta, le llevaron -además de contar con amigos y socializar en el barrio desde la preadolescencia- a realizar su primer graffiti legal en dicho sector.

Cuando Damo manifiesta que no le gusta ir ni al extremo norte ni al sur de la ciudad, identifico un escenario urbano de la diastemia y la topofobia (Lindón, 2009) - siendo la primera una construcción espacial de distancia- reforzado por la supresión gráfica y simbólica del sur de Quito en su dibujo. Al igual que HTM, Damo no llega a incluir en sus trayectos físicos ni evocativos este sector de la ciudad porque no acostumbran permanecer en él, no tienen amigos de la zona (Damo, entrevista, 15 abril 2013) ni actividades que los lleven a visitar el sur.

Concluyo que para los realizadores de graffiti y de *street art* del norte, el sur resulta un territorio inaprehensible al que caracterizan mediante presupuestos

vinculados con su condición “periférica” respecto del centro-norte de Quito: lo conservador asociado a lo provinciano y lo tradicional ligado al rezago; características que a su vez se ven replicadas en su concepción del graffiti de dicho sector de la ciudad. Tanto Damo (entrevista, 06 junio 2013) como HTM (conversación informal, 22 agosto 2013) lo consideran en una posición de desventaja respecto de la escena del norte, refiriéndose a la predominancia en el sur de una intervención de menor calidad y menos “artística”:

En el sur lo que más vas a ver son bombas, hay gente que hace muy buenas bombas, demasiadas buenas bombas, pero el resto y mucha la mayoría no es tan bueno el trabajo. (Damo, entrevista, 06 junio 2013).

PSK y Seker reconocen la existencia de una mayor profesionalización del graffiti y del *street art* en el norte de la ciudad (PSK, conversación informal, 16 agosto 2013), e inclusive una tendencia a realizar trabajos más elaborados; identificando la diferencia de visibilidad *-mainstream-*, de oportunidades y de acceso ligado a lo económico, como las posibles razones para este fenómeno:

...en el norte veo que hay más movimiento... buenos trabajos, más buenos trabajos, [los] materiales que utilizan son más buenos... sí hay mucha diferencia todavía... donde yo vivo es como que poco así, no es a cada rato que se pinta sino que es hasta que uno tenga [materiales] se hace y trata de hacerlo bien... [en] otros lados tal vez hayan tenido donaciones o autogestiones, no sé, pero lograron conseguir material e hicieron algo más bacano (Seker, entrevista, 16 agosto 2013).

Esta situación ha llevado a una valorización de lo *underground* en el graffiti de los barrios populares, catalogando a la escena como independiente, local, al margen y poco difundida; caracterización que identifico<sup>110</sup> como una estrategia de posicionamiento ante las desigualdades que perciben, lo que a su vez se relaciona con un posicionamiento corporal defensivo al estar en la ciudad y al pintar:

... es a la defensiva... [como] nosotros todavía pintamos, los del sur, no es tan relajado como en la cosa que tienen algunos personajes del norte... Tal vez por estas cuestiones implícitas de que en el norte hay más discriminación... en el sur que diga (PSK, conversación informal, 16 agosto 2013).

---

<sup>110</sup> Esta estrategia -identificada en la transformación del estigma de habitar y experimentar un barrio popular (“ghetto”) en algo positivo- Burneo (2008) la describe para el caso de la cultura hip-hop del sur de Quito, alertando del peligro que implica la idealización de la pobreza.

Este último comentario lo podría interpretar en dos vías, que PSK percibe discriminación hacia quienes se identifican como grafiteros en el norte de Quito, o que en el sur mismo existen prejuicios contra los realizadores de graffiti. En ambos casos, la respuesta corporal es confrontativa y lleva a lo que considero una ostentación simbólica del cuerpo mediante la gestualidad, el movimiento, las motivaciones al pintar, y el vestuario inclusive.

Considero que esta misma actitud “a la defensiva” se manifiesta en el lenguaje y en los presupuestos que también desde el sur generan los realizadores de graffiti, caracterizando a los norteños que intervienen gráficamente la ciudad como individuos con facilidades económicas -inclusive de clase alta- que vuelven más cómoda y visibilizada su práctica -por el acceso a materiales de calidad y la generación de contactos con entidades o personas que les auspician-, y con motivaciones generalmente comerciales en su práctica del graffiti y del *street art*, como cuando PSK se vale de la elección de cierta vestimenta de un pintor del norte para generalizar: “... *las medias como las típicas tobilleras que usan todos los añados, todos los manes que viven en el centro norte*” (PSK, entrevista, 05 mayo 2013).

Conociendo además que en los barrios populares el graffiti se encuentra inserto en las dinámicas y la historia de la cultura hip-hop (PSK, entrevista, 05 mayo 2013; Damo, entrevista, 07 julio 2013; Burneo, 2008), concluyo que las estrategias mencionadas buscan diferenciar y distinguir corporalmente a sujetos jóvenes adscritos a un sector de la ciudad que si bien concretamente puede no ser tan distinto del norte de Quito, simbólicamente ha funcionado de este manera, por lo que hago propias las palabras de Burneo:

...entre los hip-hoppers de la zona sur de Quito, la cultura juvenil se construye como una elaboración simbólica de clase y en ello juega un papel importante la rígida división imaginaria de Quito entre norte y sur (Burneo, 2008: 87).

## ¿Quito(s)? Corolario de una travesía

Mi intención al llevar a cabo esta investigación fue la de enlazar la práctica del graffiti y del *street art* con el espacio urbano por medio de la experiencia de la ciudad de sus realizadores -a través del cuerpo, las emociones y los recorridos urbanos-, identificando el accionar de un cuerpo social ligado al espacio.

En mi abordaje tuve como premisa que el espacio es social, es decir, que existe una relación de doble vía entre los sujetos y el ámbito espacio-temporal de la ciudad en el que se desenvuelven; que así como un lugar hace al individuo -en este caso al practicante de lo urbano-, este también interviene en su constitución; por lo que considero que la manera en que los realizadores de graffiti y *street art* experimentan la ciudad está atravesada por experiencias individuales, por las formas e implicaciones del uso que hacen del espacio al intervenir gráficamente la urbe legal e ilegalmente, así como por la historia a la que ha estado ligada la conformación histórico-simbólica de Quito.

Bajo esta perspectiva y habiendo reconocido la existencia de imaginarios en torno al habitar el sur y el norte de Quito, me propuse indagar a su vez sobre los posibles vínculos entre las prácticas del graffiti y del *street art* -legal e ilegal- y el sitio desde el cual son ejercidas por cuerpos contruidos a partir de los discursos dicotómicos de dicha ciudad.

Considero que Quito se vive como lugar de la diferencia y de la disputa (Low y Lawrence-Zuñiga, 2003) simbólica por medio de la dualidad norte-sur, confrontando a los urbanitas entre sí a partir de oposiciones; presupuestos y estereotipos que, si bien pueden asentarse en condiciones de desigualdad material histórica, hoy se expresan predominantemente en el cuerpo, haciendo a su vez cuerpo las prácticas y también los imaginarios sociales.

En el caso de los realizadores de graffiti con quienes trabajé, encontré que se enfrentan a una serie de estereotipos relacionados principalmente a su vinculación con la cultura hip-hop, cuyos miembros son marcados por un presupuesto delincencial, fenómeno que se profundiza siendo graffitero de un barrio popular del sur, como refuerza su

posicionamiento y despliegue aguerrido, confrontativo y en cierta forma a la defensiva (PSK, conversación informal, 16 agosto 2013), atributos que además son apreciados en el ámbito del hip-hop.

Dicha dinámica se complejiza cuando abordo las facetas de intervención legal e ilegal del graffiti y del *street art*, pues una corporalidad como la que vengo describiendo también es construida por los realizadores tanto de graffiti como de *street art* que hacen *vandal*; el tipo de intervención gráfica que se realice, sus variantes legal e ilegal, así como los presupuestos en torno al sector de la ciudad desde el que se ejerzan, son todas variables a tomar en cuenta y que enriquecen la discusión.

Mi posición al respecto es que los grafiteros de barrios populares del sur de la ciudad experimentan lo que llamo una “doble sospecha” que no viven los graffiteros de barrios residenciales de clase media del centro-norte o los realizadores de *street art* en su faceta ilegal, menos aún quienes practican el *street art* únicamente de manera legal; asociándose más bien estos dos últimos a un ámbito artístico (Gray, 2012) que legitima su práctica ante la sociedad; particularidades que se van a relacionar con su desenvolvimiento en el espacio urbano.

Encontré que en el *vandal* se experimenta con mayor intensidad emocional el cuerpo que en las pintadas legales, en las que el mismo se vive principalmente desde la dimensión física asociada a las facultades técnicas y de dominio de la práctica. Sin embargo, dichas habilidades tienden a depender estrechamente de lo aprendido en las pintadas ilegales, siendo la realización de *tags* y bombas una especie de escuela empírica que posibilita una mayor variedad de intervenciones gráficas.

El *vandal* además es la forma en que los realizadores de graffiti y de *street art* con quienes trabajé, se ubican y experimentan el espacio urbano, experiencia que identifiqué fragmentada: se conoce por sectores, muchas veces cercanos al lugar de vivienda, o donde se tengan vínculos laborales y/o sociales; lo que permite ver al *vandal* también como una actividad territorial y territorializadora, que además se lleva a cabo principalmente caminando.

Los trayectos sectoriales que frecuentan los colaboradores de la investigación al hacer *vandal*, dejan ver que aunque se conozca fragmentariamente la ciudad, dichos

fragmentos recorridos permiten al sujeto ubicarse y construir una lógica de relacionamiento con la ciudad, elaborar una imagen de la misma que además de su utilidad práctica presenta una importancia simbólica, asociada con la apropiación material y evocativa del territorio.

Identifiqué también, que el graffiti como fenómeno cultural, parece desplazarse del norte al sur de la ciudad y que en su desarrollo se requiere de capitales económicos y culturales; siendo el graffiti ejercido en el sur considerado por los colaboradores de la investigación como menos “desarrollado” que el graffiti y el *street art* del norte, circunstancia para la que identifican causas variadas, predominando en sus discursos la diferencia económica y de oportunidades, así como la cualidad “céntrica” del centro-norte de la ciudad; atribuyéndole una mayor posibilidad de visibilización e incursión en circuitos artísticos (“tener contactos”) tanto para el graffiti como para el *street art*, mientras que en barrios populares del sur -a falta de estos elementos- ha predominado la autogestión y el fortalecimiento de una escena *underground*.

Esta situación no se da únicamente en el caso de la pintada callejera, Burneo (2008) también la identifica en la escena del rap quiteño, y posiblemente se repita en distintos emprendimientos desde distintos sectores populares de la ciudad, -como lo sugieren algunos colaboradores (Damo, 15 abril 2013)-, lo que me lleva a pensar que todo centro material y simbólico precisa de un “otro” -que en caso de Quito considero ha sido históricamente el Sur- del que distanciarse, pues mediante la construcción de presupuestos funcionales en las lógicas de relacionamiento cotidiano, se posibilita el control sobre los cuerpos y los territorios que sostienen al poder.

Finalmente, espero que mediante mi abordaje del graffiti y del *street art* como prácticas corporales micro-situacionales, se visibilizara a su vez la diferenciación norte-sur de Quito que se reproduce en preconceptos y estereotipos asociados a la distinción de clase, la construcción y presentación del cuerpo social, y la precarización-profesionalización de las prácticas analizadas.

## BIBLIOGRAFÍA

- Achig, Lucas. (1983). *El proceso urbano de Quito (ensayo de Interpretación)*. Quito: Colegio de Arquitectos de Pichincha.
- Aguirre, Milagros, Carrión, Fernando y Kingman, Eduardo. (2005). *Quito Imaginado*. Bogotá: Taurus.
- Andrade, Xavier. y Zamorano, Gabriela. (2012). “Antropología Visual en Latinoamérica”. *Íconos*, 42, 11-16. Quito: FLACSO-Sede Ecuador.
- Ardévol, Elisenda y Muntañola, Nora. (2004). *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Barcelona: Editorial UOC.
- Barzuna, Guillermo. (2001-2002). “GRAFFITI: la voz ante el silencio”. *Revista Herencia*, 2.1, 59-66.
- Belting, Hans. (2007). *Antropología de la Imagen*, Buenos Aires: Katz Editores.
- Benjamin, Walter. (2007). *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.
- Bertillon, Alphonse. (2006). “La fotografía judicial (1890)”. En *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, ed. Juan Naranjo, 102-111. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Bourdieu, Pierre. (1999). “Comprender”. En *La miseria del mundo*, 527-543. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Burneo, Nancy. (2008). *Agrupaciones juveniles y co-creación cultural: historia del hip-hop en Ecuador*. Tesis de licenciatura en antropología, Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Bussing, Ilse. (1999). *Cuando las paredes hablan: El graffiti de San Lucas*. Tesis de Maestría en Literatura, Universidad de Costa Rica.
- Campos, Ricardo (2009). “A imagem é uma arma: a propósito de *riscos* e *rabiscos* no Bairro Alto”. *Arquivos da Memória*, 7, 47-71.
- Castleman, Craig. (1987). *Los Graffiti*. Madrid: Hermann Blume.

Choay, Françoise. (2009). “El reino de lo urbano y la muerte de la ciudad”. *Adamios. Revista de Investigación Social*, 6, 12, 157-187, <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=62815957008> (Visitado el 20 mayo 2013).

Crary, Jonathan. (1990). *Techniques of the Observer: on Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: MIT.

De la Calle, Jaime. (2012). “El gesto analógico. Una revisión de las técnicas del cuerpo de Marcel Mauss”. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 7, 75-87, <http://www.relaces.com.ar> (Visitado el 7 enero 2012).

Del Acebo, Enrique. (Director) (2000). *El habitar urbano: pensamiento, imaginación y límite. La ciudad como encrucijada*. Argentina: Universidad del Salvador-Ciudad Argentina.

Delgado, Manuel. (1999). *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*. Barcelona: Anagrama.

DeMar, Ramón. (2010). “*Hip-hop hooray...Ho, Hey, Ho!*”: *Hip-hop origin and its affect on modern day culture, 1965-2008*. Tesis de maestría en Artes, Morgan State University, <http://www.proquest.com> (Visitado 20 enero 2012).

Diario El Comercio (2013). “Un bien patrimonial en Chillogallo, sin protección”. Mayo 21. Sección Quito. <http://www.elcomercio.ec> (Visitado 10 septiembre 2013).

Diario El Comercio (2009). “La Floresta, el lugar de los restaurantes elegantes”. Agosto 14. Sección Noticias, <http://www.elcomercio.com.ec> (Visitado el 09 septiembre 2013).

Diario El Comercio (2012). “USD 350000 para limpiar grafitis”. Abril 25. Sección Quito.

Diario El Comercio (2009). “Chillogallo rescata su parque central”. Junio 11. Sección Noticias. <http://www.elcomercio.ec> (Visitado 10 septiembre 2013)

Diario El Comercio (2010). “El caballito de Chillogallo, emulado”. Enero 04. Sección Noticias. <http://www.elcomercio.ec> (Visitado 10 septiembre 2013)

Diario Hoy (2003). “Chillogallo recuperó su escuela”. Abril 21. Sección Noticias Ecuador. <http://www.hoy.com.ec> (Visitado 10 septiembre 2013)

Diario Hoy (2007). “La Floresta, un jardín de cemento”. Marzo 29. Sección Noticias Ecuador, <http://www.hoy.com.ec>. (Visitado el 26 agosto 2012).

Diario La Hora (2011).”Las pandillas acechan a la juventud en Quito”. Enero 17. Sección País, <http://www.lahora.com.ec/> (Visitado 15 septiembre 2013)

Diario La Hora (2012).”Festejo Patrio en Chillogallo”. Mayo 23. Sección País, <http://www.lahora.com.ec/> (Visitado 10 septiembre 2013)

Dubois, Phillipe. (2008) *El acto fotográfico y otros ensayos*. Argentina: La Marca Editores.

Durán, Luis. (2011). “Miradas urbanas sobre el espacio público: el flâneur, la deriva y la etnografía de lo urbano”. *Reflexiones*, 2, 137-144. Costa Rica: Universidad de Costa Rica.

Estrella, Laura. (2013). *En búsqueda de un sentido artístico. (Un estudio sobre las casas del sur de Quito y sus implicaciones estéticas en mi obra)*. Tesis de licenciatura en artes plásticas, Universidad Central del Ecuador.

Farnell, Brenda. (1994). “Ethno-graphics and the moving body”. *Man, New Series*, 29,4, 929-974, [www.jstor.org](http://www.jstor.org). (Visitado el 20 noviembre 2012).

Ferrell, Jeff. (1994) *Crimes of style: urban graffiti and the politics of criminality*. Boston: Northeastern University Press.

Figuroa, Mercedes. (2011). “Graffiti limeño: una forma juvenil de transitar y conocer la ciudad”. En *Imaginación visual y cultura en el Perú*, ed. Gisela Cánepa, 445-459. Perú: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Foucault, Michel. (1978). *Seguridad, Territorio y Población*. Argentina: F.C.E.

- Foucault, Michel. (1979). *Microfísica del poder*. España: La Piqueta.
- Foucault, Michel. (1989). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la Prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Gaibor, María. y Cango, Martha. (2012). *Estudio de deficit de vivienda en el barrio "Urbanización Municipal Las Cuadras, de la Parroquia de Chillogallo"*. Tesis de Licenciatura en Ingeniería en Finanzas, Universidad Central del Ecuador.
- Goffman, Erving. (1979) *Relaciones en público. Microestudios del orden público*. Madrid: Alianza.
- Goffman, Erving. (2001). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gray, Brian. (2012). "Imágenes personales, el street art como herramienta de comunicación". *Revista Chilena de Antropología Visual*, 19, 140-160, <http://www.antropologiavisual.cl/gray.html> (Visitado el 8 mayo 2012).
- Hall, Stuart. (2001). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres: Sage Publications.
- Harvey, David. (1990). *La condición de la posmodernidad: Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Jiménez, Jorge. y Donas, Solum. (1997). *Ciudad en Graffitis*. Costa Rica: EUNA.
- Joseph, Isaac. (1988). *El transeúnte y el espacio urbano. Ensayo sobre la dispersión del espacio público*. Argentina: Gedisa.
- Kapchan, Deborah. (1995). "Performance". *The Journal of American Folklore*, 430, 108, 479-508.
- Kingman, Eduardo. (2006). *La ciudad y los otros: Quito 1860-1940. Higienismo, ornato y policía*. Quito: FLACSO-Universidad Rovira e Virgili.
- Le Breton, David. (2002a). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Le Breton, David. (2002b). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Le Breton, David. (2012-2013). "Por una antropología de las emociones". *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*. 10, 67-77. Argentina.

Lindón, Alicia. (2008). "Los Giros de la Geografía Urbana: frente a la pantópolis, la microgeografía urbana", <http://www.ub.edu/geocrit/-xcol/81.htm> (Visitado el 11 febrero 2013).

Lindón, Alicia. (2009). "La construcción socioespacial de la ciudad: el sujeto cuerpo y el sujeto sentimiento". *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 1, 6-20.

Lindón, Alicia. (2012). "La concurrencia de lo espacial y lo social" En *Tratado de metodología de las ciencias sociales: perspectivas actuales*, eds. Enrique de la Garza y Gustavo Leyva, 585-622. México: Fondo de Cultura Económica.

Low, Setha. y Lawrence-Zúñiga, Denise. (2003). "Locating culture". En *Anthropology of place and space: locating culture*, eds. Setha Low y Denise Lawrence-Zúñiga, 1-50. Oxford: Blackwell Publishers.

Lynch, Kevin. (1960). *La imagen de la ciudad*. España: Gustavo Gili.

Macdonald, Nancy. (2001). *The graffiti subculture. Youth, Masculinity and Identity in London and New York*. Nueva York: Palgrave.

MacDougall, David. (2009). "Cinema Transcultural", en *Antípoda*, 9, 47-88, <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=81413110003> (Visitado el 09 febrero 2014).

Margulis, Mario. (1997). *La cultura de la noche: la vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*. Argentina: Biblos.

Mauss, Marcel. (1934). "Técnicas y movimientos corporales", en *Sociología y Antropología*, 337-356. Madrid: Tecnos.

Mercado, Asael y Zaragoza, Laura. (2011). “La interacción social en el pensamiento sociológico de Erving Goffman”, en *Espacios Públicos*, 31, 158-175, <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=67621192009> (Visitado el 05 febrero 2014).

Mons, Alain. (1994). *La metáfora social. Imagen, territorio, comunicación*. Argentina: Nueva Visión.

Naranjo, Juan. (2006). *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Gustavo Gili.

Naranjo, Marcelo. (1999). “Segregación espacial y espacio simbólico: un estudio de caso en Quito”. En *Antigua modernidad y memoria del presente: culturas urbanas e identidad*, eds. Ton Salman y Eduardo Kingman, 327-335. Quito: FLACSO - Sede Ecuador.

Narváez, Lourdes. y Samaniego, Flor. (2012). *Estudio del déficit de vivienda en el Barrio 23 de mayo Parroquia Chillogallo*. Tesis de Licenciatura en Ingeniería en Finanzas, Universidad Central del Ecuador.

Orias, Osvaldo. (1993). *Graffiti es graffiti*. Tesis de licenciatura en Artes Plásticas, Universidad de Costa Rica.

Ospina, Oscar. (2010). *Dolarización y desarrollo urbano. Mercado de vivienda nueva en Quito*. Quito: FLACSO - Sede Ecuador y Abya Yala.

Phillips, Susan. (1999). *Wallbangin': Graffiti and Gangs in L.A.* Chicago: University of Chicago Press.

Poole, Deborah. (2000). *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo.

Portes, Alejandro. Roberts, Bryan. (2008) “Introducción. La ciudad bajo el libre mercado. La urbanización en América Latina durante los años del experimento neoliberal”. En *Ciudades latinoamericanas. Un análisis comparativo en el umbral del nuevo siglo*, coords. Alejandro Portes, Brian Roberts y Alejandro Grimson, 13-59. México: Universidad Autónoma de Zacatecas-Miguel Ángel Porrúa.

Rahn, Janice. (2002). *Painting without permission: hip-hop graffiti subculture*. Estados Unidos: Greenwood Publishing Group.

Renobell, Víctor. (2005). "Hipervisualidad. La imagen fotográfica en la sociedad del conocimiento y de la comunicación digital". *UOC Papers*, 1, 1-10, <http://www.uoc.edu/uocpapers> (Visitado el 18 septiembre 2013).

Reyes, Francisco. y Vigarra, Ana. (2002). "Graffiti, Pintadas y Hip-Hop en España". En *Comunicación y Cultura Juvenil*, ed. Felix Rodríguez, 169-226. Barcelona: Editorial Ariel.

Rica, Jordi. (2010). "Post-Graffiti y Street Art", <http://suite101.net>. (Visitado el 24 marzo 2013).

Rodríguez, Jesús. (2011). *Análisis gráfico del post-graffiti en Cali. Una aproximación formalista y estilística a la gráfica callejera*. Trabajo de grado para optar al título de diseñador gráfico, Universidad del Valle.

Ron, Alex. (2007). *Quito: una ciudad de grafitis*. Quito: Editorial El Conejo.

Ruby, Jay. (1991). "Speaking for, speaking about, speaking with, or speaking alongside – An Anthropological and Documentary Dilemma". *Visual Anthropology Review*, 2, s.p.

Ruby, Jay. (2007). "Los últimos 20 años de Antropología Visual - una revisión crítica". *Revista Chilena de Antropología Visual*, 9, 13-33.

Sánchez, Tania. (2012). "La Floresta protege su identidad". *Revista Q*, 29, 12-15.

Santillán, Alfredo. (2006). "Jóvenes negro/as". *Cuerpo, etnicidad y poder. Un análisis etnográfico de los usos y representaciones del cuerpo*. Tesis de maestría en Antropología, FLACSO sede Ecuador.

Secretaría de Territorio, Hábitat y Vivienda del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito. Censo de Población y Vivienda. INEC. 2010. (Ecuador), <http://sthv.quito.gob.ec> (Visitado el 26 agosto 2012).

Secretaría de Territorio, Hábitat y Vivienda del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito. Censo de Población y Vivienda. INEC. 2001. (Ecuador), <http://sthv.quito.gob.ec> (Visitado el 26 agosto 2012).

Senett, Richard. (2007). *Carne y Piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza.

Schechner, Richard. (2002). *Performance Studies. An Introduction*. Nueva York: Routledge.

Silva, Armando. (2001). "Algunos imaginarios urbanos desde centros históricos de América Latina". En *La ciudad construida: urbanismo en América Latina*, ed. Fernando Carrión, 397- 408. Quito: FLACSO - Sede Ecuador.

Soja, Edward. (2008). *Postmetrópolis: estudios críticos de las ciudades y las regiones*. Madrid: Traficantes de sueños.

Sontag, Susan. (2005). *Sobre la fotografía*. Colombia: Alfaguara.

Taylor, Diana. (2011). "Introducción. Performance, teoría y práctica". En *Estudios Avanzados de Performance*, eds. Diana Taylor y Marcela Fuentes, 7-30. México: Fondo de Cultura Económica.

Taylor, Diana. (2011). "Usted está aquí: el ADN del performance". En *Estudios Avanzados de Performance*, eds. Diana Taylor y Marcela Fuentes, 401-430. México: Fondo de Cultura Económica.

Vargas, Alberto. (2011). "Bogotá: la ciudad y el arte urbano". En *Ciudad contemporánea: arte, imagen y memoria*, ed. Alberto Vargas, 21-68. Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.

Vergara, César. (2002). *Identidades, imaginarios y símbolos del espacio urbano: Québec, la Capitale*. Tesis de doctorado en Antropología, Universidad Autónoma Metropolitana.

Villalba, Andrés. (2010). *Luigi Stornaiolo. El arte de la digresión*. Quito: Gescultura.

Villegas, Marialina. (2010). *Apropiación del espacio público urbano a través del graffiti: los casos del Edificio Saprissa y Barrio La California en San José, Costa Rica*. Tesis de Licenciatura en Antropología Social, Universidad de Costa Rica.

Wirth, Louis (1988). “El urbanismo como modo de vida”. En *Leer la Ciudad*, comp. Mercedes Fernández, 29-53. Barcelona: Icaria Editorial.

Zamorano, Gabriela. (2012). ““Fisonomía de traidor”: producción de tipos fotográficos de los indígenas bolivianos en la expedición Crequi-Montfort (1903)”. *Anuario de la Biblioteca y Archivos Nacionales de Bolivia*, Sucre: ABNB

Zapiain, Marcela., Quintero, Pedro. y Casas, Benigno. (2007). “Graffiti en México: arte marginal y transgresor”. *Discurso Visual*, <http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvwebne08/entorno/entmarcela.htm> (Visitado el 12 septiembre 2012).

Zeitlyn, David (2010). “Representation/Self-representation: A Tale of Two Portraits; or, Portraits and Social Science Representations”, *Visual Anthropology*, 5, 398-426.

## ENTREVISTAS

Boloh, entrevista, 11 diciembre 2012  
Damo, entrevista, 15 abril 2013.  
Damo, entrevista, 06 junio 2013.  
Damo, conversación informal, 29 junio 2013  
Damo, entrevista, 07 julio 2013.  
Disfraz, entrevista, 29 junio 2013.  
Emeese, conversación informal, 06 septiembre 2012.  
Equis, entrevista, 27 febrero 2013  
HTM, entrevista, 13 junio 2013  
HTM, entrevista, 03 julio 2013  
HTM, entrevista, 14 agosto 2013  
HTM, conversación informal, 22 agosto 2013.  
Infame, entrevista, 10 diciembre 2012  
Jeyby, entrevista, 29 junio 2013  
JRS, entrevista, 29 junio 2013  
Joinsback, conversación informal, 23 febrero 2013  
Dementholic, entrevista, 28 marzo 2013  
PSK, entrevista, 05 mayo 2013  
PSK, entrevista, 18 junio 2013  
PSK, entrevista, 13 agosto 2013  
PSK, conversación informal, 29 junio 2013  
PSK conversación informal, 16 agosto 2013  
Sapín, entrevista, 19 febrero 2013  
Seker, entrevista, 03 julio 2013  
Seker, entrevista, 16 agosto 2013  
Seker, conversación informal, 26 agosto 2013  
Seker, conversación informal, 27 agosto 2013  
Vera, conversación informal, 20 febrero 2013