

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES



GRAFFITI EN LIMA:
UNA FORMA JUVENIL DE CONOCER, RECONOCERSE
Y DARSE A CONOCER EN LA CIUDAD

Tesis para optar el Título de Licenciatura en Antropología que presenta

Irma Mercedes Figueroa Espejo

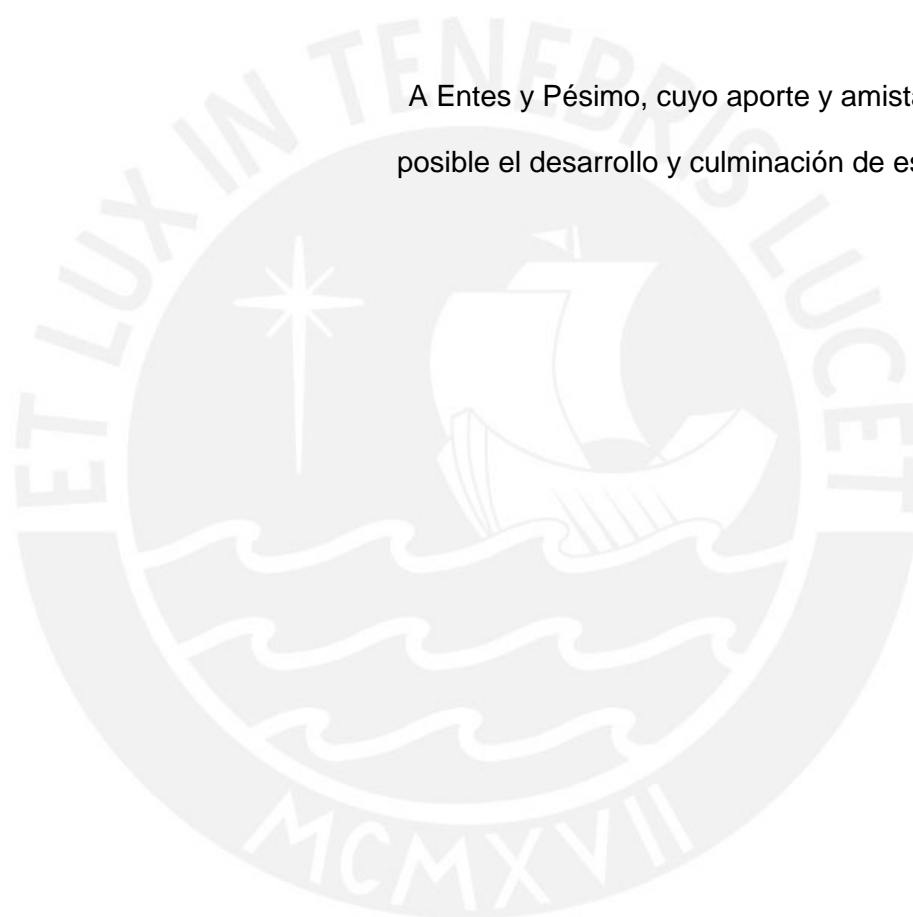
Asesor(a): Gisela Cánepa Koch

Lima. Noviembre, 2008

A mis padres, hermanos y amigos por su
incondicional apoyo y confianza.

A Gisela Cánepa, por su paciencia y constante guía.

A Entes y Pésimo, cuyo aporte y amistad hicieron
posible el desarrollo y culminación de este trabajo.



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	I
CAPÍTULO 1. APROXIMACIONES TEÓRICAS ACERCA DEL GRAFFITI	1
CAPÍTULO 2. ANTECEDENTES E HISTORIA DEL GRAFFITI CONTEMPORÁNEO..	6
1. Primeras manifestaciones del graffiti	6
2. Historia del graffiti contemporáneo	9
2.1. Graffiti y protesta: Mayo del 68	9
2.2. Hip hop: la calle como medio y espacio de expresión	13
2.2.1. Graffiti y hip hop	15
2.3. Graffiti en Latinoamérica	27
2.4. Graffiti en Lima: ¿cuándo y cómo aparece el graffiti en Lima?	30
2.4.1. “Leyendas urbanas”	33
3. Conclusiones del capítulo	39
CAPÍTULO 3. ACTORES	41
1. Los protagonistas	44
2. Perfil del joven graffitero	46
2.1. Identificando al joven que pinta graffiti	47
2.1.1. Edad y tiempo que tienen en la actividad	48
2.1.2. NSE y distrito de residencia	49
2.1.3. Género	51
2.1.4. Estudios	52
2.2. Motivaciones	56

2.2.1. Motivaciones iniciales: conociendo la actividad del graffiti	56
2.2.2. Motivaciones actuales: hacia una especialización de la actividad	61
2.3. Otras actividades	67
2.4. Historias personales: inicios	70
2.4.1. Primer paso: elección del <i>tag</i>	72
2.4.2. Desarrollo de un estilo: de <i>toys</i> a artistas	74
3. Registrando el procedimiento de elaboración del graffiti	81
4. Conclusiones del capítulo	88
CAPÍTULO 4. GRUPOS Y SU ORGANIZACIÓN	90
1. Perfilando a los grupos	91
1.1. Formación del grupo: una cuestión de amistad	93
2. Caso DMJC. San Martín de Porras (SMP)	101
3. Caso Colectivo El Codo. Escuela de Bellas Artes	108
4. Conclusiones del capítulo	119
CAPÍTULO 5. ESPACIOS: RELACIÓN DEL JOVEN CON SU CIUDAD	121
1. Recorridos: conociendo Lima	123
1.1. Mapas	127
2. El graffiti en la calle: lucha y negociación por el espacio público	130
2.1. <i>Bombing</i> y paredes ilegales: salidas clandestinas	139
2.2. Paredes legalizadas: "... señora, ¿puedo pintar su pared?"	149
3. Los otros espacios del graffiti: ¿legitimación del graffiti?	152
3.1. El paso de la calle a la galería: doble mirada	153
3.2. Formación de un circuito comercial	164
3.3. Trasgresión y anonimato: ¿caracteres constitutivos del graffiti?	165

3.4. Un espacio “virtual”: el graffiti en Internet y en los medios de comunicación	167
4. Conclusiones del capítulo	174
CAPÍTULO 6. CONCLUSIONES	177
BIBLIOGRAFÍA	188
ANEXOS	
1. Materiales	192
2. Syllabus Taller de Graffiti	206
3. Fuga de Libros	208
4. Otros espacios del graffiti	210
GLOSARIO	215
LISTADO DE FOTOS	238
LISTADO DE IMÁGENES	242
LISTADO DE MAPAS	244
LISTADO DE CUADROS	245

INTRODUCCIÓN

*Los chilenos Enzo Tamburrino y Eduardo Cadima, de 19 y 20 años, fueron arrestados el 29 de diciembre pasado cuando pintaban con aerosol una pared de origen inca, con más de 600 años de antigüedad, en la calle Siete Culebras, en el centro histórico de Cusco. [...] ¿Quién les mandaría dejarse caer y ver por un área con rango de Patrimonio Mundial de la Humanidad? ¿Cometer ignorantemente un acto penado con hasta 8 años de cárcel por la ley peruana?*¹

¿Acto vandálico? ¿Juventud desadaptada? Pueden ser algunas de las preguntas surgidas entre los peruanos al enterarnos de tan lamentable noticia. Sin embargo, qué nos preguntamos al ver un poema de amor o una crítica ante el gobierno pintados en muros u otros soportes ciudadanos, ¿necesidad de expresión? ¿Desigualdades en el acceso a lugares convencionales de expresión? O cuando vemos un graffiti expuesto en una galería o como parte de un evento cultural, ¿creemos que es arte?

Lejos de considerar hechos aislados o de presentar argumentos absolutos, busqué trabajar el tema desde los procesos sociales y políticos que tienen lugar alrededor del graffiti limeño, perfilando a sus autores y descifrando la dinámica de esta actividad en la ciudad. Es así que presento al graffiti de una manera distinta a la encontrada en la bibliografía consultada inicialmente y que, debido a lo observado en el trabajo de campo, fue posible cuestionar. Presento al graffiti limeño, entonces, como una actividad practicada por jóvenes con una historia, ideología y motivaciones personales que buscan expresarse de manera artística en soportes no convencionales y ser reconocidos como artistas en la ciudad de Lima. Dicho de otra manera, deseo mostrar al graffiti como una acción que no sólo comunica sino que permite también un conocimiento efectivo, por

¹ Fragmentos de noticias publicadas en enero del 2005 por diarios chilenos, con motivo del arresto de dos jóvenes chilenos que pintaron con graffiti ruinas del centro histórico cusqueño en diciembre del 2004. Fuentes: www.positivos.com y www.universitarios.cl

parte de estos jóvenes, de la ciudad que habitan. En resumen, el presente trabajo busca comprender cómo el graffiti se convierte, para los jóvenes limeños que lo practican, en una forma de conocer su ciudad, para reconocerse así mismos y darse a conocer en ella. Para lograr dicha comprensión, se tuvieron en cuenta los siguientes objetivos:

1. Presentar y describir la situación actual del graffiti en Lima.
2. Identificar los autores del graffiti, por medio de dos grupos de jóvenes dedicados a la actividad hace varios años.
3. Identificar los procesos que se hallan detrás de las imágenes, evitando la reducción del graffiti a un análisis semántico.
4. Identificar los procedimientos técnicos que hace posible la elaboración del graffiti.
5. Discutir el carácter de marginalidad, trasgresión y anonimato con el que suele relacionarse al graffiti como constitutivo de su naturaleza.
6. Identificar la relación que el joven graffitero entabla con su ciudad, resaltando la naturaleza móvil de la actividad del graffiti, a través de los desplazamientos y recorridos que el joven realiza para dejar la huella de su presencia.

El graffiti que será analizado en esta tesis aparece en Lima a mediados de los noventa, heredero de una ideología y estética surgida en Nueva York hace más de tres décadas conocidas mundialmente como hip hop. Por otra parte, los objetivos mencionados son desarrollados a lo largo de seis (6) capítulos.

El primer y segundo capítulo hacen referencia a los trabajos previamente realizados sobre graffiti; enfatizándose el primero en las diferentes definiciones encontradas acerca del tema, planteadas respecto al graffiti en otras partes del mundo (Abel, 1977; Quezada, 1998; Figueroa, 1999) las cuales si bien presentan aspectos que el graffiti limeño aún conserva, llegan incluso a esencializarlas como propias y excluyentes

del graffiti frente a otro tipo de intervenciones. El segundo capítulo, en cambio, hace énfasis en los principales referentes históricos del graffiti contemporáneo (Silva, 1992; Chalfant y Cooper, 1984), invitando al lector a plantear las primeras discusiones alrededor del tema. La mayoría de los autores consultados resaltan el graffiti como un hecho que se ubica en el lado de la prohibición social: atenta contra un orden establecido, es trasgresor y sobre todo anónimo, pero sin reconocer (ni identificar) quiénes son los actores que están detrás de ese hecho. Esta presentación teórica constituye un antecedente útil para el debate de dichos elementos como constitutivos del graffiti. Además, incluye la manera cómo entienden sus protagonistas la historia del graffiti en Lima, armada en base a sus opiniones y conocimiento personales.

El tercer capítulo identifica y perfila a los protagonistas de esta investigación, señalando sus principales características y conociendo sus historias personales a través de sus motivaciones tanto iniciales como actuales y de sus decisiones tomadas respecto a la actividad del graffiti. Con motivo de una mejor presentación del joven graffitero y de la naturaleza misma del graffiti se ha decidido nombrarlos por sus seudónimos y no por sus nombres propios. El cuarto capítulo presenta las maneras en que éstos jóvenes se organizan, a través de la formación de grupos con diferentes motivaciones y objetivos.

La mayor parte de la información presentada en el tercer y cuarto capítulo se obtuvo de las entrevistas a profundidad realizadas a los informantes; debido a su carácter esencialmente subjetivo, estos datos se apoyaron en un marco teórico que incluyó algunas discusiones sobre la noción de joven en tiempos modernos (Reguillo, 2000) y las distintas maneras que éste tiene de agruparse en la ciudad (Mafessolli, 1989), teniendo en cuenta la realidad social donde se manifiestan (Costa, Pérez y Tropea, 1996; Panfichi y Valcárcel, 1999).

El quinto capítulo presenta la relación que el joven graffitero establece con su ciudad a través de sus recorridos para intervenirla, resaltando la naturaleza móvil de la actividad del graffiti; es decir, presenta los distintos espacios en donde el graffiti se manifiesta. En sus desplazamientos, el joven va creando circuitos y cruzando constantemente las fronteras entre la ilegalidad y legalidad, ingresando a espacios más formales como las galerías de arte; es en este punto que se llega al debate sobre los orígenes de trasgresión, anonimato y marginalidad del graffiti, cuestionándolos como elementos constitutivos de su naturaleza.

Para lograr una mejor definición de la relación entre el joven y su ciudad, se perfila, en primer lugar, la realidad urbana de una ciudad como Lima (Arroyo, 2000; Lynch, 2001), inserta en un contexto de globalización, migración y cambios tecnológicos acelerados (García Canclini, 1990 y 1995). En segundo lugar, se destaca la aparición del graffiti que aquí se analiza en un contexto de recuperación del espacio público (Cánepa, 2006), en el cual diferentes discursos y poderes se disputan su uso, siendo uno de éstos el propuesto por los jóvenes graffiteros en su búsqueda de reconocimiento. En tercer lugar, se presenta el ingreso del graffiti a otro tipo de circuitos de naturaleza virtual y económica donde los jóvenes se muestran y dan a conocer, como el Internet y el mercado, respectivamente. El último capítulo plantea conclusiones generales a modo de resumen.

Tiempo de trabajo de campo

La mayor parte del trabajo de campo para esta investigación fue realizada entre los meses de febrero y julio del año 2005; además de un periodo de cuatro meses en el año 2006 (de junio a setiembre), en los cuales se completó el número estimado de entrevistas (15) y se actualizaron datos. En los años siguientes (2007 - 2008), se registró la participación de los jóvenes entrevistados en exposiciones de arte (en galerías y centros culturales), eventos culturales y conversatorios; además de actualizarse nuevamente algunos datos y bibliografía.

Lugar de trabajo de campo

El lugar de esta investigación no es estático ni tiene límites fijos; está conformado por circuitos construidos a partir del registro de los acompañamientos realizados a los jóvenes en sus recorridos por la ciudad para pintar graffiti durante el periodo de tiempo que tuvo el trabajo de campo. Por otro lado, la movilidad del graffiti se reproduce a su vez en otro tipo de espacios como circuitos comerciales e internet trascendiendo sus soportes físicos, gracias a la constante búsqueda de reconocimiento de parte de los jóvenes graffiteros, a la globalización y mayor desarrollo técnico de los medios de comunicación.

Herramientas utilizadas

El recojo de información se hizo básicamente a través de entrevistas a profundidad, tanto a los informantes principales y secundarios como a otros actores involucrados en el desarrollo del graffiti en Lima.

Cuadro 1 Graffiteros: Relación de informantes principales y secundarios

Grupos	Informantes principales		Informantes secundarios
	DMJC	Colectivo El Codo	De otras agrupaciones
Integrantes	Berns Pésimo Entes Neat* Dem Dae Orbit* Fog	Wa 3:38AM Radio Chu Be Iturburu Was* Baby*	Wes Nyeth Naf Seimiek Sef

Fuente: Elaboración propia. Setiembre del 2007.
(* JÓvenes que ya no son miembros de estos grupos.

Cuadro 2 Otros actores involucrados en la actividad del graffiti

Nombre	Cargo
Lola Paredes	Coordinadora de la Gerencia de Fomento a la Cultura y Turismo en la Municipalidad de Miraflores.
Walter-Jürgen Schorlies	Director del Goethe-Institut. Sede Lima.
Augusto Navarro	Director de teatro.
Rodrigo Quijano	Curador de arte.

Fuente: Elaboración propia. Setiembre del 2008.

Además, de conversaciones informales que proporcionaron información adicional y complementaria que enriqueció la información brindada durante las entrevistas. Por otro lado, se realizaron acompañamientos a los informantes principales durante sus recorridos por la ciudad, tanto en contextos de ilegalidad como de legalidad, en los cuales se llevó a cabo un registro visual de las intervenciones, por medio de dos cámaras digitales (Nikon Colpix y Sony Cybershot) que permitían no sólo la toma de fotos sino la grabación de pequeños videos.

Otra herramienta visual utilizada corresponde a la construcción de mapas en base al registro de las intervenciones hechas por los informantes durante el periodo de trabajo de campo. Los mapas permiten apreciar la manera en que los autores del graffiti atraviesan constantemente tipos de espacios diferentes. Se presentan tres circuitos correspondientes a tres tipos de manifestaciones del graffiti en Lima, a saber: legales (en muros ciudadanos con permiso de los dueños o de la municipalidad o como parte de un evento comercial o cultural), ilegales (sólo *bombing*) y aquellos que fueron parte de un circuito formal compuesto por galerías, museos y centros culturales.

El internet también resultó, además de un tipo de espacio, una herramienta útil durante el trabajo de campo, ya que pudo observarse los diferentes usos que el joven graffitero puede darle a este espacio virtual para mostrar su trabajo y por medio de imágenes, además de la interacción que tiene con otros jóvenes dedicados a la actividad a través de portales de opinión y foros. El Messenger, por su parte, fue utilizado como otro medio para lograr conversaciones casuales e informales.

Finalmente, debido al interés principal de resaltar el graffiti como acción y como estrategia en el uso del espacio público, se dejaron de lado enfoques de semiótica y análisis de la imagen.

Justificación

Estudiar la práctica del graffiti me parece relevante porque considero que puede ser una manera de entender la ciudad, para entender cómo vivimos en ella y cómo la transitamos. Constituye a su vez una manera de entender las prácticas juveniles, reconociéndoles un trasfondo, un proceso que implica decisiones y formas de pensar, que el joven tiene algo que decir y lo hace dejando su marca en la ciudad.

Por último, pienso que este trabajo puede ser importante para ver el graffiti de otra manera, es decir, no sólo como contenido sino como una tecnología y estrategia de apropiación, como una acción que implica movimiento y estilo.

CAPÍTULO 1

APROXIMACIONES TEÓRICAS ACERCA DEL GRAFFITI²

El graffiti suele definirse como una escritura básicamente transgresora; acción contra lo consagrado, un acto negado por el deber social, oficial, institucional. El sujeto que lo produce opone a aquel deber su querer decir. Autores como Óscar Quezada Macchiavelo (1998) señalan lo siguiente:

El sujeto productor está harto de que nada ocurra que nada cambie. Está asfixiado por el dogma, por el tabú, por eso restituye lo siniestro, desoculta lo soterrado, expresa lo "bajo", exalta lo sexual, festeja lo marginal. De ahí que el destinatario no puede ser indiferente: la pinta genera rechazo, asco, polémica, risa, adhesión; en suma, mueve, remueve, conmueve (1998: 22).

Para este autor, parece ser alguien que estalla y que en su explosión iconoclasta arrasa con las restricciones y privaciones sociales, manifestando así sus propias atracciones y repulsiones instintivas. Este contenido también es trabajado por Ernest Abel (1977), para quien el graffiti muestra actitudes culturales y conflictos, reflejando problemas sociales, sobretudo de las clases más relegadas de una sociedad (1977: 19).

Estas inscripciones, urbanas en general, comparten básicamente dos espacios: uno público y el otro privado. Público, porque se hacen en escenarios que son compartidos o visualizados por un sector bastante amplio de sujetos (los muros de las

² Esta breve discusión presenta las diferentes definiciones de graffiti que, inicialmente, se consideraron relevantes para los fines de esta tesis, por sus acercamientos a la actividad desde enfoques que resaltan su materialidad (técnicas usadas y soporte), contexto en los cuales se manifiesta (procesos y problemáticas sociales y urbanas) y contenido (mensajes y motivaciones).

ciudades) y privado, por el código hermético que a veces emiten o porque operan en estas áreas restringidas (Plasencia, 2003: 1).

Oscar Quezada (1998), por su parte, considera a las paredes como un espacio simbólico: defienden la intimidad y la propiedad privada mientras los graffitis las trasgreden buscando la identificación del otro, haciendo las veces de un intérprete colectivo (1998: 13). Los graffitis traducen así ideas colectivas, que evocan conceptos e imágenes compartidas por determinados grupos sociales.

Para el mismo autor, la manifestación material del graffiti es muy variada: puede hacerse raspando la madera de una puerta con una navaja o con un punzón o rompiendo con cincel o clavo el yeso de una pared (la fuerza de una escritura que se construye destruyendo). De la misma manera, el graffiti tiene lugar sobre una variada gama de soportes ciudadanos que incluye desde muros ciudadanos hasta baños públicos; a su vez, cada modalidad produce sus propias connotaciones estéticas (y cada una podría conducir a una denominación distinta).

Sin embargo, no toda inscripción colocada sobre un muro u objeto ciudadano puede ser considerada un graffiti. Armando Silva (1992) propone 7 caracteres mutuamente relacionados, aunque no necesariamente recurrentes:

1. Marginalidad: el mensaje escapa de los circuitos o la ideología oficial.
2. Anonimato: se actúa real o simbólicamente enmascarado.
3. Espontaneidad: el mensaje posee una lógica sensorial.
4. Velocidad: el mínimo de tiempo en la elaboración del texto.
5. Escenicidad: se refiere al lugar elegido, diseño empleado, los materiales y colores utilizados.
6. Precariedad: costo de los materiales.
7. Fugacidad: La corta vida del graffiti.

Nótese que a excepción de la última, los tres primeros caracteres refieren a situaciones ideológicas o de valor comunicativo. Los tres subsiguientes responden a circunstancias “operativas” de realización del texto: la teatralización del mensaje, su precariedad lingüística, ya sea por lo furtivo de su realización o por otorgar un trato subversivo a las reglas de la escritura y finalmente, el hecho de que todo graffiti tenga su existencia condicionada al control de la sociedad y al paso de sus habitantes.

Cuanto más prohibido sea aquello que expresa, más rápidamente tendrá que borrarse, ser modificado o recibir respuesta inmediata. Ello de acuerdo a cómo activa, lesiona o denuncia ciertos elementos o atributos considerados importantes en la sociedad o cultura.

Otro autor latinoamericano que ha tratado el tema es Néstor García Canclini (1990), para quien el graffiti es un género híbrido, impuro, como un lugar entre lo visual y lo literario, lo culto y lo popular. Lo presenta como una escritura territorial de la ciudad, destinada a afirmar la presencia y hasta la posesión sobre un barrio. Las luchas por el control del espacio se establecen a través de marcas propias y modificaciones de los graffitis de otros. Es en el desarrollo de estas disputas por el espacio (público) que puede hablarse de diferentes formas de apropiación del mismo.

Las referencias sexuales, políticas o estéticas expresadas en los graffitis son modos de representar la forma de vida y pensamiento de grupos que no disponen de circuitos comerciales, políticos o mass-mediáticos para expresarse, pero que a través de estos trazos definen un estilo: trazo manual, espontáneo, “se opone estructuralmente a las leyendas políticas y publicitarias ‘bien’ pintadas o impresas, y desafía esos lenguajes institucionalizados cuando los altera” (1990: 314).

En resumen, para García Canclini, el graffiti es un medio sincrético y transcultural. Es un modo marginal, desinstitucionalizado, efímero, de asumir las nuevas relaciones entre lo privado y lo público, entre la vida cotidiana y política (1990:

316). Siguiendo esta línea, Fernando Figueroa (1999), considera que el uso del graffiti es un síntoma del malestar ciudadano y “[...] la prueba de que la sociedad actual se levanta sobre cadáveres petrificados. El recurso de profanar el pavimento de nuestras ciudades, aparte de un símbolo de negación de las bases sobre las que se edifica, es una prueba de que los cauces convencionales de manifestación no satisfacen a este ciudadano rebelado”³.

Esto quiere decir que los medios de comunicación formales (radio, televisión, periódicos, incluso las galerías de arte) no son accesibles para todos por igual y no todos comunican o expresan algo a través de los mismos. Además, son estos medios los que nos hablan del espacio urbano, los que nos dicen cómo es la ciudad y lo que sucede en ella; constituyéndose como los difusores básicos de los modelos de conducta y valores en nuestra sociedad.

*Cuando los medios de comunicación institucionales, al servicio de la ideología oficial que sustenta al sistema de dominio que reprime el libre desarrollo y expresión del ciudadano, no resultan accesibles a **una ciudadanía que desea manifestarse**, a menudo cuestionando su capacidad de satisfacción y su discurso ‘democrático’, ésta ha de echarse a la calle para hacerse oír... por encima de la vigencia de tal o cual régimen⁴.*

Para lograrlo, el ciudadano desarrollará mecanismos, desde la iniciativa personal o la acción colectiva, para expresar su opinión o visión de la realidad desde el planteamiento de *nuevas estrategias comunicativas* (Figueroa, 1999), a través de las cuales también busca autorepresentarse y autoreproducirse. Entre estas experiencias, el graffiti destaca como medio por su espontaneidad e inmediatez, como “[...] un fenómeno lingüístico, ligado inseparablemente a los procesos de oficialización del

³ Tomado de: *La calle como espacio extraoficial de comunicación y expresión estética: Del adoquín al aerosol*. Artículo encontrado en Octubre del 2004 en el siguiente enlace: http://www.nodo50.org/railesverdes21/ver_noticia.php?id=303.

⁴ *Ibíd.* Resaltado propio.

lenguaje y estrechamente al desarrollo urbano y la alfabetización general de la sociedad”⁵.

De esta manera, el graffiti no sólo es un signo de trasgresión del orden establecido o un síntoma de malestar ante una situación dominante sino un fenómeno social a estudiar. Figueroa (1999) lo define de la siguiente manera:

1. Un medio de expresión y comunicación no institucional.
2. Se realiza manualmente, con ayuda o no de instrumentos, directa o indirectamente, sobre un soporte inestable, fijo, portátil o móvil.
3. Puede presentar un carácter lúdico, ritual, informativo o ideológico de modo independiente o de forma combinada.
4. Su usuario incide conscientemente en la indecorosidad o la ilegalidad, en una actuación fundamentalmente transgresiva.

De la misma manera, los graffiteros limeños hacen suyos espacios no convencionales o extraoficiales para hacerse notar y darse a conocer en la calle, usando los muros ciudadanos para expresarse y dejar su huella por medio del graffiti, conservando parte de la naturaleza transgresora y anónima con la que suele relacionarse y que ha sido objeto en el desarrollo esta discusión inicial. Sin embargo, en este proceso, también van ocupando espacios oficiales y socialmente reconocidos como las galerías de arte y circuitos comerciales, sobrepasando incluso las condiciones físicas de sus soportes habituales para manifestarse en espacios virtuales. Todo lo cual plantea otro debate en torno a su naturaleza.

A continuación, se presenta otra discusión bibliográfica que resume los principales referentes históricos de esta actividad, la cual ayuda a entender el tipo de graffiti que aquí se analiza así como sus autores y la organización de los mismos, ofreciendo al mismo tiempo mayor profundidad acerca del debate ya iniciado.

⁵ *Ibíd.*

CAPÍTULO 2

ANTECEDENTES E HISTORIA DEL GRAFFITI CONTEMPORÁNEO

1. Primeras manifestaciones del graffiti

Hay una actitud muy antigua en el ser humano que, en nuestra cultura, se puede remontar a los sectarios de Bizancio, que a mediados del siglo VII destrozaban imágenes sagradas argumentando que el verdadero Dios no debía ser reducido a una estatua o a un grabado. Se les llamó iconoclastas. (Quezada, 1998: 9)

El término “iconoclasta” se aplica al que combate ideas u opiniones instituidas y para el autor, los graffiteros son los iconoclastas de nuestro tiempo. Es decir, que los graffiteros critican, por medio del graffiti, lo establecido.

Sin embargo, Quezada (1998) presenta al autor del graffiti como un sujeto que estalla y que en tal explosión “se lleva de encuentro todas las interdicciones sociales e imágenes sacras que salen a su paso” (1998: 9). Por eso, para éste, la historia del graffiti no es otra que la de la represión que ha perseguido ancestralmente a todo gesto de creatividad marginal. Sin embargo, como se verá más adelante, este estallido será puesto en discusión en el caso del graffiti limeño actual como elemento constituyente de su naturaleza.

El mismo autor señala que el dato inicial del que proviene la denominación se remonta a Pompeya donde se hallan, en abundancia, inscripciones de carácter obsceno y pagano en los contornos de las residencias de fin de semana de los romanos. Luego, los primeros cristianos refugiados en las catacumbas graban la marca simbólica e icónica del pez. Así, se empieza a concebir este discurso “... por lo general corto, condensado, que brota como un grito de los márgenes de una sociedad económicamente opulenta y moralmente ecléctica” (Quezada, 1998: 10).

En la denominación subsiste, para el autor, un desplazamiento del medio o instrumento al texto u objeto representado. Porque en virtud de esto, la palabra italiana *graffiti* se ha universalizado para denominar a lo representado en estos enunciados.

Originalmente tenemos el término griego *graphis* que designa al carbono natural; de ahí deriva el italiano *graffito* que se refiere al instrumento de la escritura y que poco a poco se hace extensivo a grafía para designar el hecho o la acción de escribir o los sistemas de signos escritos para manifestar ideas o pensamientos.

La evolución semántica es tal que el término ya no refiere al “instrumento” sino a la figura que se escribe, es decir, a esta clase de mensajes impregnados en los muros de las ciudades o sobre la variada gama de soportes del inventario ciudadano incluyendo a los baños. Sobre este tema en particular, Ernest Abel (1977) nos ofrece un punto de partida interesante, quien se dedicó a analizar graffitis hechos en baños públicos y baños de escuelas y universidades.

Tal autor considera que un intento serio para estudiar “esta **escritura fragmentada y anónima** podría ser rápidamente rechazado por aquellos que sostienen que cualquier clase de análisis de estos garabatos es una tarea extremadamente arbitraria y cuyo valor es subjetivo y cuestionable” (Abel, 1977: 3)⁶.

Hace esta afirmación con el fin de lograr una comparación y lo hace con los objetos de estudio de la arqueología, refiriéndose a “artefactos” e “inscripciones”, los cuales considera, igualmente, anónimos y fragmentados. Esto porque, según él, los arqueólogos hacen sus conclusiones con lo que “tienen a la mano”, lo cual puede considerarse también como arbitrario y especulativo. Es decir, de valor cuestionable.

Pero, frecuentemente, el arqueólogo está dispuesto a relacionar sus objetos con otras fuentes de evidencia contemporánea, como por ejemplo, documentos

⁶ Traducción y resaltado propios.

escritos; logrando así, ubicar tales artefactos e inscripciones fragmentadas en un contexto significativo en relación a la sociedad y a los eventos que está estudiando.

Para Abel, el graffiti no es un fenómeno reciente, del siglo XX, remontándose hasta los griegos y romanos con sus escritos de insultos sexuales y obscenos. Escritos que fueron cubiertos y destruidos por las autoridades de la época, los que quedaron fueron ignorados por el tiempo y fueron desapareciendo.

No fue sino hasta 1935 que Allen Walker Read publicó el primer estudio serio sobre graffiti, llamándolos epigrafía folclórica⁷. Elaboró un glosario con la esperanza de que aquellas inscripciones que seleccionó fueran útiles tanto para los folkloristas como para sociólogos y psicólogos, como su contribución a la lingüística (Abel, 1977: 8).

Finalmente, Abel señala que si bien el graffiti no es arte ni literatura en el sentido convencional, tal vez puedan ser más representativos en una sociedad ya que el autor considera que los temas tratados por los graffiti reflejan los problemas (sociales, económicos, personales, etc.) y realidades de los segmentos menos valorados de esa misma sociedad.

Esto porque el arte y la literatura son de unos pocos, propios de intelectuales que si bien pueden hacer estudios y opiniones pertinentes sobre la sociedad, los graffiti, opina Abel, pueden ser tan o más reflexivos que una obra literaria o una pintura. Con el tiempo revelarán más verdad que la propia historia que se nos enseña y que, justamente su vigencia en el tiempo y en el espacio, los hace un objeto de estudio serio (Abel, 1977: 14-15); constituyendo además, una fuente de información importante para todo aquel que esté interesado en el estudio del comportamiento humano (Abel, 1977: 21).

⁷ Bajo el siguiente título: *Lexical Evidence from Folk Epigraphy in Western North America: A Glossarial Study of the Low Element in the English Vocabulary*. Debido a que su descripción de los graffiti en los baños se consideró muy atrevida, el libro fue publicado inicialmente en París en 1935. Fue recién en 1977 que el libro se publicó en Estados Unidos bajo el nombre de *Classic American Graffiti*.

2. Historia del graffiti contemporáneo

Armando Silva (1992) registra tres momentos importantes en la historia del graffiti actual: Mayo de 1968 en París, mediados de la década de los '70 en New York y la década de los '80 en América Latina. Es importante tener en cuenta que estos antecedentes pueden haber influido en el desarrollo del graffiti limeño y que, a partir de ellos, pueden identificarse sus características propias y las de los jóvenes que los realizan. Debido a que el segundo momento corresponde no sólo al tipo de graffiti más conocido mundialmente (por su estética), sino que fue este mismo el que los primeros graffiteros limeños conocieron y a partir del cual encontraron las motivaciones para llevarlo a cabo, se ha desarrollado más a fondo en comparación a los otros dos momentos. Más adelante, se verá su complemento con la información obtenida en campo y el aporte de los datos recogidos al esbozo de una historia del graffiti en la ciudad de Lima.

2.1. Graffiti y protesta: Mayo del 68

Durante el primer momento, los estudiantes universitarios encontraron en los adoquines un medio para hacerse escuchar. Como lo señala Juan Carlos Morales Mejía (1997):

El pavé, el bello y humilde adoquín de las calles de París, ha adquirido un rango casi fetichístico: fue la primera arma de contraataque de los estudiantes brutalizados por la policía; el arma, como ha dicho Sartre, no de la violencia, sino de la contraviolencia de centenares de miles de estudiantes que jamás hicieron otra cosa que defenderse (...) En una sociedad donde los mass- media han sido domesticados y monopolizados. Contra la abundancia de

*comunicaciones inútiles, hemos enviado el mensaje imprescindible de nuestras piedras y nuestras palabras*⁸.

Así, los llamados adoquines se convirtieron en el medio de comunicación de masas de los jóvenes, que salieron a las calles porque no tenían otra manera de hacerse escuchar. Los muros de París parecían hablar: sueños, consignas, cóleras, deseos, desafíos, bromas. He aquí algunos ejemplos⁹:

Las reservas impuestas al placer excitan el placer de vivir sin reservas
(Nanterre)

Sean realistas, pidan lo imposible
(Facultad de Letras, París)

La poesía está en la calle
(Rue Rotrou)

*Un pensar que se estanca es un pensar
que se pudre*
(Sorbona)

Exagerar: esa es el arma
(Facultad de Letras, París)

Decreto el estado de dicha permanente
(Faculta de Ciencias Políticas, París)

*La libertad ajena amplía mi libertad
al infinito (Bakunin)*
(Liceo Condorcet, París)

La imaginación toma el poder
(Facultad de Ciencias Políticas, París)

Solo la verdad es revolucionaria
(Facultad de Letras, París)

*¡Abajo el realismo socialista! ¡Viva el
surrealismo!*
(Liceo Condorcet, París)

*El derecho de vivir no se mendiga,
se toma*
(Nanterre)

Esto me parece importante porque el graffiti se presenta, entonces, como contestatario, que cuestiona, que pone en duda, que debate, que critica. “La Revolución de Mayo en Francia es una resurrección no sólo contra un gobierno

⁸ Fragmento de su ponencia presentada en Quito en las Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana, Jalla 97, por la Universidad Central del Ecuador, Facultad de Comunicación Social. Texto encontrado, en Octubre del 2004, en el siguiente enlace: <http://ecuadorgraffiti.homestead.com/graffiti07.html>.

⁹ Tomados de: http://joseantoniogalloso.blogspot.com/2006_04_01_joseantoniogalloso_archive.html

determinado, sino contra el futuro determinado por la práctica de la sociedad industrial contemporánea” (Morales, 1997)¹⁰.

Se trata de una revolución de profundas raíces morales, protagonizada, en primera instancia, por los jóvenes de una nación desarrollada; los cuales dicen que la abundancia no basta y que se trata además de una *abundancia mentirosa*.

Porque pretende compensar con la variedad y cantidad de los bienes de consumo la uniformidad y la paucidad de los contenidos reales de la vida: comunicación, amor, cultura, dignidad personal y colectiva, sentido de la cualidad del trabajo, sentido de autonomía crítica de los individuos y de las organizaciones, relaciones concretas y decisivas entre cada hombre y lo hace, dice, rechaza o escoge (Morales, 1997)¹¹.

Juan Carlos Morales Mejía (1997) señala, para el caso de Ecuador, una Revolución de los Pétalos, en la cual el pavé francés se había transfigurado en aerosol, por jóvenes amantes de Cortázar que retomaron su palabra y hasta realizaron una adaptación libre. Se ve la inspiración de estos jóvenes en Mayo del 68, los cuales decía que:

Lo imposible se hizo un día en París, un largo mes de día, amaneció Mayo de 1968, se despertó en la calle, en los cafés y un pueblo que no hablaba más que para callar descubrió la palabra, hizo el amor con ella en cada esquina, bajo cada puente, un árbol de sonrisas nació sobre el cemento. En París se pidió lo imposible, los actos buscaron destrozarse las máscaras del tiempo, la Gran Costumbre, el Gran Consumo, el Gran Sistema¹².

Por otro lado, para Fernando Figueroa (1999), Mayo del 68 da muestra de una nueva actitud ciudadana y una alteración de las formas tradicionales de manifestación. Se da lo que se denominaría la “reconquista de la calle como escenario”. La ciudadanía reivindica “una vida en la calle” que se ha ido relegando.

¹⁰ Juan Carlos Morales. Op. cit. Texto encontrado, en Octubre del 2004, en el siguiente enlace: <http://ecuadorgraffiti.homestead.com/graffiti07.html>.

¹¹ *Ibíd.*

¹² *Ibíd.* Propaganda difundida por las calles de Quito en el año 1993.

*Se reclama el derecho de uso del espacio público, una vida callejera en la que pueda establecerse un intercambio comunitario en unos términos humanizados, que incluya acciones rituales, teatrales, festivas, lúdicas, etc. sin mediaciones interesadas o alienantes [...] **La calle se configura como espacio extraoficial de comunicación**, aunque no sea el único espacio público que adquiera ese valor alternativo como cauce de expresión¹³.*

Es importante, entonces, preguntarse también qué es lo que ha pasado con la calle de Lima en las últimas décadas, la cual se encuentra inserta ahora en un proceso de globalización, en un contexto de grandes procesos migratorios, económicos, tecnológicos y comunicativos que todo lo transforman (Cánepa, 2001).

Si bien en décadas anteriores, las plazas de Lima y sobre todo la Plaza Mayor eran escenario de protesta política y reclamo estudiantil, en los años de violencia política y luego en los años de dictadura civil con el gobierno de Fujimori, los usos del espacio público cambiaron para darle paso a los carteles publicitarios, a la actuación de los cómicos ambulantes¹⁴, a las celebraciones de fiestas patronales y a los conciertos de música chicha. En otras palabras, se dio una despolitización del espacio público (Cánepa, 2006). Es en este contexto también que, a mediados de los noventa, aparecen los primeros graffitis (que aquí se estudian) en nuestra ciudad.

Por su parte, los trabajos de restauración del Centro Histórico también contribuyeron en dicho proceso: “La patrimonialización del centro de la ciudad trajo consigo el diseño de políticas públicas dirigidas a solucionar los problemas de deterioro, hacinamiento, delincuencia y polución, así como la creación de una administración moderna que debía encargarse de patrocinarlo y custodiarlo” (Cánepa, 2006: 221).

¹³ Fernando Figueroa, 1999. *La calle como espacio extraoficial de comunicación y expresión estética: Del adoquín al aerosol*. Artículo encontrado en Octubre del 2004 en el siguiente enlace: http://www.nodo50.org/railesverdes21/ver_noticia.php?id=303. Resaltado propio.

¹⁴ Ver Vich (2001).

Luego, ya en el año 2000, la Plaza Mayor fue tomada nuevamente por la sociedad civil como parte de la lucha para deponer la dictadura fujimorista. El centro de Lima volvió a ser escenario de manifestaciones políticas callejeras, estudiantes de diversas universidades salieron a protestar, dándose una re-politización del espacio público. Dicho proceso ocurre, además, en un contexto de globalización en el cual la ciudad de Lima se encuentra inserta, abocada a una economía del consumo, al punto que ella misma se constituye un objeto de consumo, sobre el cual distintos actores como el Estado, la iglesia, la empresa privada y distintas agrupaciones culturales pueden reclamar derechos simbólicos, de protección y vigilancia, o económicos (Cánepa, 2006).

2.2. Hip hop: la calle como medio y espacio de expresión

Hoy en día hay una, llamémosle, vertiente del graffiti que se conoce como un elemento de la llamada “cultura hip-hop”. Como se había señalado anteriormente, este segundo momento identificado por Armando Silva (1992) se ha desarrollado con una mayor profundidad debido a que su estética es conservada por la mayoría de los jóvenes entrevistados, a partir de la cual todos desarrollaron sus propuestas y estilos propios.

El Hip Hop es considerado, básicamente, la composición de 4 elementos o formas de expresión: MCing o Rap, DJing o Turntablism, B-Boying o Breakdance y Graffiti: la música, la voz, el baile y el arte, propiamente dicho, respectivamente. Todos ellos alcanzaron su mayor desarrollo, antes de su expansión, en Estados Unidos entre las décadas del '60 y '80, específicamente en ciudades como Nueva York, Filadelfia, Bronx y en la costa este.

Inicialmente, estas cuatro formas expresaban de diferente manera el sentir de sus autores y de su gente en la calle: sus vecinos, sus amigos, su familia; todos ellos sin acceso a los medios formales de comunicación, sin una voz para expresarse. En otras palabras, un sentir que implicaba la vida en un gueto: una vida de pobreza y discriminación, violencia e injusticia; la vida de una población urbana en su mayoría de ascendencia afroamericana.

Fueron los jóvenes de este segmento de la población estadounidense los que encontraron en estas cuatro formas de expresión del hip hop si no su identidad, un referente muy contundente con el cual buscaron definirse ya que les permitía expresarse abiertamente bailando, pintando o cantando; una libertad de la cual no disponían. Cada una de estas expresiones alcanzó una identidad propia e importancia individual, pero todas se entrelazan entre sí. Todas y cada una llevan en sus raíces el estigma del barrio.

Por otro lado, Anki Toner 1998, autor español que dedicó un libro al estudio de la música hip hop desde sus orígenes hasta el rap español actual, lo describe así:

Alrededor de todas estas actividades se ha desarrollado una cultura que tiende a provocar sentimientos de adhesión parecidos a los nacionalistas. De hecho, se emplea con frecuencia la expresión 'nación hip hop' para referirse a la gente más implicada en este movimiento. El hip hop, en sus distintas facetas, sería el lenguaje propio de la Nación Hip Hop, el que utiliza para proclamar su nacionalidad. Como elemento distintivo de una nación, el hip hop puede ser un asunto de honor, algo que demostrar, algo por lo que cambiar la vida de uno. Para los miembros de esta nación, el hip hop tiene un significado profundo (aunque difícil de explicar) (1998: 10).

El Hip hop ha traspasado fronteras, en especial por los medios de comunicación y se ha reinterpretado en cada lugar según sus propias realidades. Así, podemos apreciar el caso de España, país donde se ha desarrollado una movida hip hop muy fuerte, siendo más populares el graffiti y la música rap, cuyos grupos son reconocidos no sólo por los jóvenes graffiteros peruanos sino internacionalmente. En

otros países de Europa y Sudáfrica, hay un gran desarrollo en lo que a graffiti se refiere, con artistas de fama internacional que realizan giras y exposiciones en las mejores galerías de arte de todo el mundo.

Este auge del graffiti en el mundo ha contribuido al desarrollo de otras intervenciones sobre soportes urbanos que no solo implican el uso de spray sino también el uso de plantillas (esténcil), afiches, stickers, etc. Por otro lado, la actividad del graffiti en países como el nuestro ha adquirido un estilo propio y continúa desarrollándose. Así como también puede apreciarse la proliferación de jóvenes que se dedican a hacer piruetas en las calles de Lima al más puro estilo breakdance.

De la misma manera, podemos hacer referencia a un resultado o adaptación del rap en países boricuas y de Latinoamérica, en general: el reggaeton. Este último merece un estudio totalmente aparte debido al “boom” que ha significado no sólo por el lado comercial sino por sus letras y baile.

En definitiva, podemos decir que: “gracias al desarrollo de las comunicaciones ha sobrepasado las expectativas de ser sólo una moda o un fenómeno musical momentáneo local, sino que ha alcanzado trascendencia racial, internacional, religiosa y hasta de clases sociales”¹⁵.

2.2.1. Graffiti y hip hop¹⁶

En lo que a graffiti particularmente se refiere, concretamente a finales de los años sesenta, en las calles de Los Ángeles, Filadelfia y Pensilvania surgió un graffiti de corte político y territorial, los primeros que daban señas de las diversas posiciones

¹⁵ Artículo encontrado, en Diciembre del 2005, en el siguiente enlace:

<http://usuarios.lycos.es/dancekontrol/newpage0.html>. No aparece el nombre del autor.

¹⁶ Ver Glosario.

políticas que existían entre la ciudadanía y los segundos, hechos por miembros de las llamadas *gangs* (“*gangsters*”), bandas muy territoriales y hasta violentas, que delimitaban sus espacios unas con otras, prohibiendo el ingreso del barrio vecino o rival. Anki Toner (1998) señala al respecto:

*No se sabe a ciencia cierta en qué momento se asoció el graffiti con la floreciente cultura hip hop, aunque **ambos campos tenían muchas características comunes, siendo la ilegalidad un factor de unión no despreciable**. Algunos de los primeros DJs se dedicaban al graffiti y algunos escritores –graffiteros, que en inglés se les llama ‘writers’- acabaron grabando discos de hip hop (1998: 22. Resaltado propio).*

Pero Jorge Méndez (2002), catedrático de la Escuela de Arte de Valladolid, apunta que, a inicios de los años setenta, poco después de la aparición de pintas hechas por activistas políticos y *gangsters*:

[...] en la ciudad norteamericana de Filadelfia el bombing (bombardear, acto de pintar el nombre por todas partes) sienta los primeros antecedentes del graffiti tal y como hoy lo conocemos: bombardeo de jóvenes artistas de las paredes de la ciudad con su nombre o apodo con la finalidad de llamar la atención de la sociedad y de los medios. Pronto esto evolucionó y se trasladó a la parte sur del barrio neoyorkino del Bronx (SouthBronx), donde el arte del writing (escribir en paredes y vagones) toma la morfología definitiva de diálogo con la sociedad en general. Va a ser ahí, en Nueva York, donde se desarrolle plenamente esta cultura y evolucione hasta donde hoy la conocemos¹⁷.

De cualquier manera, la ciudad de New York es el lugar donde este arte logró desarrollarse más, dando lugar a toda una movilización de jóvenes a la actividad¹⁸; estas son las raíces de este segundo gran momento, del graffiti que hoy conocemos,

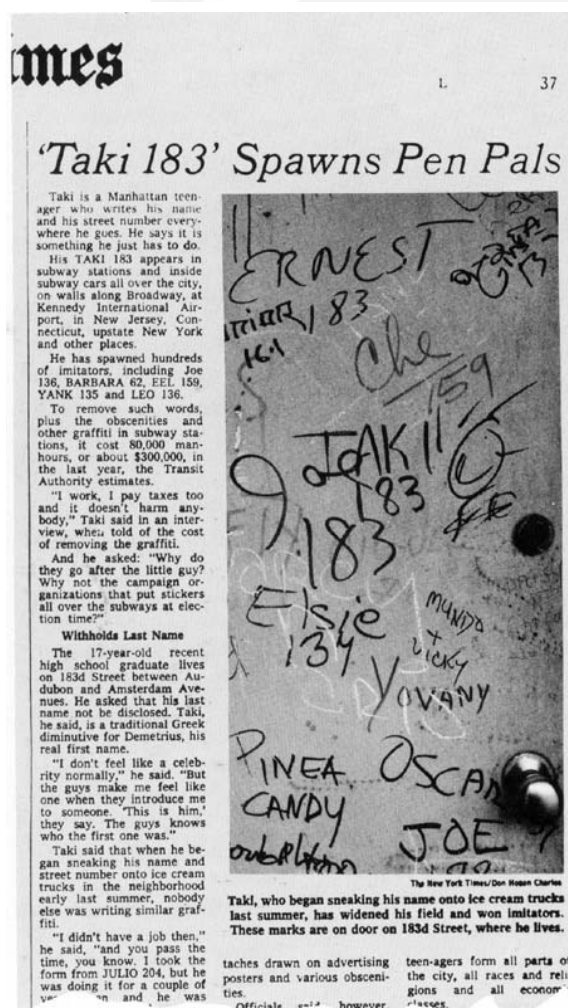
¹⁷ Tomado de texto que surge a partir de una revisión y reedición del trabajo original *El otro arte de escribir*, realizado conjuntamente por Jorge Méndez y Sergio Garrido para el curso de Historia de la imagen gráfica, incluida en el Ciclo de Ilustración en la Escuela de Arte de Valladolid en el año 2002. Artículo encontrado, en Diciembre del 2005, en el siguiente enlace:

<http://www.valladolidwebmusical.org/graffiti/historia/03antecedentes.html>

¹⁸ Artículo encontrado en Diciembre del 2005 en: www.at149st.com/hpart1.html. No aparece el nombre del autor. Presentando por: “At 149st New York City Cyber Bench”. Traducción propia.

aquel que involucra un nombre, una identidad y del cual se narra su historia a continuación.

El reconocido diario norteamericano New York Times publicó un artículo el 21 de Julio de 1971¹⁹, en el cual presentaba la entrevista hecha a Taki, un joven newyorkino que durante sus largos viajes en tren debido a su trabajo como mensajero, se dedicaba a escribir en los interiores de estos trenes y en las estaciones donde los tomaba, su nombre y el número de la calle en la que vivía. Naciendo así el famoso mito de Taki183.



Luego de dicha publicación, este joven tuvo muchos seguidores, por no decir que muchos empezaron a imitar su fórmula, viéndose ejemplos como Barbara62, Eva62, Yank135 y Leo136; no sólo en los espacios antes mencionados sino también en las paredes de diferentes vecindarios de ciudades como Manhattan. Pero estos chicos no escribían sus nombres propios sino nombres que ellos mismos habían creado para sí, seudónimos, “creando una identidad pública para la calle” (Cooper y Chalfant, 1984:14).

Imagen 1. Artículo del New York Times sobre Taki183. Julio, 1971.

¹⁹ Dato tomado en: Martha Cooper y Henry Chalfant. *Subway Art*. Thames & Hudson Ltd. London, 1984 (pp. 14).

“Taki” es el diminutivo griego de Demetrius, su verdadero nombre. No se sabe con exactitud si este chico de Manhattan fue el primero en desarrollar esta actividad, pero sí fue el primero en ser reconocido públicamente, a través de los medios de comunicación. Según Martha Cooper y Henry Chalfant (1984), muchos jóvenes quedaron impresionados con el artículo; por la notoriedad que éste le brindaba a un nombre. Se identificaron con el entrevistado:

Kids impressed by the public notoriety of a name appearing all over the city realized that the pride they felt in seeing their name up in the neighborhood could expand a hundredfold if it traveled beyond the narrow confines of the block. The competition for fame began in earnest as hundreds of youngsters, emulating Taki183, began to ‘tag’ trains and public buildings all over town. ‘Getting up became a vocation’ (1984: 14).

Estos muchachos, impresionados por la notoriedad pública dada a un nombre que aparece por toda la ciudad, se dieron cuenta que el orgullo que sentían al ver sus nombres pintados en sus vecindarios podía expandirse mucho más si llegaban incluso a los lugares más inaccesibles de la cuadra. Así, la competencia por la fama se tornó en un asunto de alta seriedad entre cientos de jóvenes que, emulando a Taki183, empezaron a firmar vagones de trenes y edificios públicos por toda la ciudad. Pintar graffiti se convirtió en una vocación (1984: 14)²⁰.

Todas estas pintas en las paredes de la calle, pasarían a los vagones de los trenes de la misma ciudad, desarrollándose así lo que hoy conocemos como graffiti. Cabe recordar también que lo que motivaba a todos los *writers* (escritores) del metro era “... captar la atención de los usuarios del metropolitano así como de los escritores rivales. Esto les llevó a desarrollar nuevos recursos que intentarían impresionar por su originalidad o por su cantidad para resaltar sobre el resto. De esta manera, el graffiti evolucionaría de manera inconsciente en poco tiempo” (Méndez, 2002)²¹. Jorge

²⁰ Traducción propia.

²¹ Tomado de texto que surge a partir de una revisión y reedición del trabajo original *El otro arte de escribir*, realizado conjuntamente por Jorge Méndez y Sergio Garrido para el curso de Historia de la imagen gráfica, incluida en el Ciclo de Ilustración en la Escuela de Arte de Valladolid en el año 2002. Artículo encontrado, en Diciembre del 2005, en el siguiente enlace:

<http://www.valladolidwebmusical.org/graffiti/historia/03antecedentes.html>

Méndez (2002), reconoce, a su vez, tres momentos en la historia del graffiti del metro de Nueva York, teniendo en cuenta las condiciones del momento.

Primer periodo: gestación y desarrollo

Se da entre finales de los años 60 y mediados de los años 70. Aquí surge el reconocimiento de Taki 183 por los medios, *writer* (escritor) pionero cuya historia impresionó a muchos jóvenes, los cuales empezaron a imitarlo. Las primeras firmas (*tags*), seudónimos elegidos por los propios jóvenes, eran muy sencillas y se hacían con pinceles o plumones (rotuladores) hasta la llegada del aerosol, el cual les permitiría pintar más rápido cubriendo espacios mayores.

Se dio una rápida evolución en las firmas, surgiendo estilos nuevos como el *tag whit outline* y el *Brodway Elegant*, expandiéndose la popularidad del graffiti a barrios del Bronx y Brooklyn. A esto se suma la llegada de nuevos implementos: nuevos rotuladores, con puntas nuevas, de diferente grosor y nuevas válvulas de trazo grueso. Así se darían las primeras *pieces* y el desarrollo de las *Bubble letters*, estilo que abriría al camino a muchos graffiteros, encendiéndose la mecha de la etapa que posteriormente estallaría en una verdadera Guerra de Estilos (*Style Wars*)²². Una guerra que no tenía nada de violenta.

Como puede apreciarse, esta especialización y desarrollo del graffiti vino de la mano con la especialización misma de los materiales usados para su elaboración. Inicialmente, los primeros graffiteros adaptaban los pocos insumos que tenían a su disposición, creando ellos mismos usos diferentes a los convencionales (rotuladores

²² Cabe mencionar que se realizó una película llamada *Style Wars* en 1984 dirigida por Henry Chalfant y Tony Silver. Esta es solo una de las tantas series de documentales que se hicieron en torno al graffiti.

usados como materiales de oficina y pinceles usados para pintar lienzos)²³. Luego, el uso de la pintura en spray diversificó aún más las posibilidades de creación de estilos para firmas, creciendo así la población de graffiteros y consecuentemente la demanda del material; formándose, finalmente, un mercado especializado y dirigido la actividad del graffiti en particular y a las artes plásticas en general, surgiendo marcas de renombre mundial como Montana²⁴ (Ver Anexo 1).

Segundo periodo: auge

Es la etapa comprendida entre mediados de los 70 y principios de los ochenta. El número de graffitis en los vagones aumenta considerablemente, buscando los *writers* destacarse del resto. Surgen así dos denominaciones: la primera, *king*, se otorgaba en base a la cantidad de piezas que un graffitero pudiera pintar, de aquí que el estilo *throw up* se hiciera tan popular entre los *writers*, por su espontaneidad y rápida elaboración. La segunda denominación era *Master of style* que reconocía no la cantidad sino la calidad de las piezas, el estilo y su estética. Es así como la calidad también pasa a ser un arma para destacarse frente a la cantidad, de aquí que la llamada Guerra de Estilos derivase en un intento de innovación constante. Es en este periodo que se da el auge de los graffitis en los vagones de trenes:

²³ Esto se reproduce a su vez, como se verá más adelante, entre los graffiteros limeños pioneros quienes adaptaban plumones para hacer sus *tags* y usaban griffin para zapatos para obtener trazos más gruesos y oscuros.

²⁴ Ver: <http://www.montanacolors.com/lesp.htm>

*Los vagones enteros se generalizaron y, al mismo tiempo, fueron perfeccionándose con formas y dibujos complejos. A mediados de los 70, los mejores escritores de la ciudad se especializaron en la realización de obras de este tamaño que solían contener caricaturas, personajes de dibujos animados y la **visión personal de los escritores con respecto a la vida en la ciudad** (Mendez, 2002)²⁵.*

Esta competencia desemboca en alianzas entre *writers*. Esto es muy importante porque diferentes graffiteros se juntan, formando grupos llamados *crews*. Estos grupos se forman por afinidad, en este caso por el gusto de pintar graffiti, por amistad, puede incluir gente de un solo barrio o de varios. Los graffiteros se identifican con su grupo, con su *crew*, al cual también le crean un nombre distintivo; su objetivo era hacerse más fuertes, consiguiendo el respeto de los demás. Es relevante reparar en el hecho de que haya más integrantes pintando y escribiendo el nombre de un mismo grupo, facilita enormemente el hacerse notar entre los demás, el acto de “dejarse ver”.

Los jóvenes que integran estos grupos poseen orígenes diversos, en EE.UU., ya sean étnicos, ya sean sociales. George C. Stowers (1997) lo señala de la siguiente manera: “When asked, ‘What sorts of kids write graffiti’”, police officer Kevin Hickey of the New York Transit Police Department's graffiti squad replied, ‘The type of kids that live in New York City’. They range from the ultra-rich to the ultra-poor. There is no general classification of the kids. Graffitiist range in age from 12-30 years old, and there are male and female artists”²⁶.

²⁵ Tomado del texto que surge a partir de una revisión y reedición del trabajo original *El otro arte de escribir*, realizado conjuntamente por Jorge Méndez y Sergio Garrido para el curso de Historia de la imagen gráfica, incluida en el Ciclo de Ilustración en la Escuela de Arte de Valladolid en el año 2002. Artículo encontrado, en Diciembre del 2005, en el siguiente enlace:

<http://www.valladolidwebmusical.org/graffiti/historia/03antecedentes.html>. Resaltado propio.

²⁶ “Cuando le pregunté, qué tipo de chicos hacen graffiti, el oficial de policía Kevin Hickey de la brigada anti-graffiti del Departamento de Tránsito de la ciudad de Nueva York respondió: ‘el tipo de chicos que viven en Nueva York, desde los más ricos hasta los más pobres. No existe una clasificación general. Tienen entre 12 y 30 años, se trata tanto de varones como de mujeres’. Fragmento tomado del artículo *Graffiti Art: An Essay Concerning the Recognition of Some Forms or Graffiti As Art*. Publicado en el siguiente enlace: <http://www.graffiti.org/faq/stowers.html>. Página vista en Junio del 2006. Traducción propia.

Tercer periodo: crisis

There was once a time when the Lexington was a beautiful line when children of the ghetto expressed with art, not with crime. But then as evolution past, the transits buffing did its blast. And now the trains look like rusted trash, now we wonder if graffiti will EVER LAST...???

Epitaph by Lee, 1980²⁷

Hubo una época cuando el Lexington era una línea hermosa, cuando los chicos del ghetto se expresaron con arte y no con violencia. Pero al pasar la evolución, los carros limpiadores arrasaron con todo. Y ahora los trenes parecen basura oxidada, ahora nos preguntamos si el graffiti, ¿SOBREVIVIRÁ?

Epitafio por Lee, 1980²⁸

La competencia entre calidad y cantidad continuó hasta inicios de los 80, época en la cual la actividad del graffiti enfrenta una terrible crisis que atenta contra su supervivencia. Casi todos los trabajos de graffiti se hacían en las diferentes cocheras de metro repartidas por la ciudad. Los graffiteros tenían un acceso relativamente fácil: saltaban cercas, escalaban muros, se colaban por las alambradas. “También accedían por los apartaderos subterráneos descendiendo a las vías por los andenes o caminando por la plataforma que cubre el carril conductor hasta llegar a los trenes estacionados” (Cooper y Chalfant, 1984: 20)²⁹.

²⁷ Tomado de Cooper y Chalfant. *Subway Art*. Thames & Hudson Ltd. London, 1984 (pp. 104).

²⁸ *Ibíd.*, Traducción propia.

²⁹ Traducción propia.



Imagen 2. Graffiti de Seen en un tren de la línea 6 de la MTA, 1982.

Hasta que en 1980, el ayuntamiento de Nueva York, con ayuda de la *Transit Police Department*, incrementaron la vigilancia en los trenes y cambiaron sus métodos de seguridad en las cocheras de los mismos: muros más altos, dobles alambradas, perros, etc. Además, ese mismo año, ampliaron el control y mantenimiento de los vagones que eran inmediatamente lavados y repintados. Fue la época del llamado “Buff”, un método de limpieza con ingredientes químicos más fuertes que removían las pinturas más eficazmente.

In its ten-year fight against graffiti, the MTA –Metropolitan Transit Authority– has tried a number of defenses, but the one most dreaded by writers is the chemical wash or the ‘buff’. [...] The buff uses a strong chemical paint solvent developed specially to remove graffiti. Trains are driven under a shower and washed off after standing for a few minutes (Cooper y Chalfant, 1984: 100).

En su décimo año de lucha contra el graffiti, la Autoridad de Tránsito Metropolitano había intentado defenderse de varias maneras, pero la más temida por los graffiteros es el lavado químico llamado ‘buff’. [...] El ‘buff’ usa un fuerte químico que disuelve pintura, desarrollado especialmente para remover los graffitis. Los trenes son llevados bajo una ducha y lavados completamente luego de unos pocos minutos (Cooper y Chalfant, 1984: 100)³⁰.

³⁰ Traducción propia. El término “buff” es un verbo que refiere a relucir, sacar brillo.

Sin embargo, este método era imperfecto salvo para los modelos de trenes más recientes. En los modelos antiguos, los cuales tenían una superficie más plana y eran los preferidos de los graffiteros, el químico sólo removía parcialmente la pieza. Así, la superficie del vagón quedaba peor que antes, pero igualmente tentadora para otros que encontraban en un tren recién “lavado” (*freshly buffed train*) una invitación al “ataque”.

A pesar de esto, el llamado Buff hace mella en la actividad. Algunos graffiteros buscarán la manera de salir adelante, de sobrellevar esa difícil situación. Otros decidirán emigrar, cruzando el Atlántico rumbo a Europa, dando a conocer esta actividad y toda su cultura al viejo continente (hecho reforzado por el impacto de los medios de comunicación).

La MTA no fue el único enemigo que tuvo el graffiti en su lucha por la supervivencia. A inicios de los 80, el crack aparece en la Gran Manzana, trayendo consigo un mercado negro rodeado de violencia y dinero. En esta época también, las armas de fuego eran de muy fácil acceso, cambiando la mentalidad de muchos jóvenes. Y por si fuera poco, empiezan a promulgarse leyes que restringen la venta de pintura a los jóvenes, se obliga a los vendedores a guardarla bajo llave y las sanciones contra los graffiteros se hacen más severas que antes. Jorge Méndez (2002) continúa diciendo:

La gota que colma el vaso es sin duda el hecho más perjudicial. No basta con tener a las autoridades en contra sino que la propia sociedad e incluso los medios de comunicación (a través en muchos casos de campañas políticas) empiezan a volverse contra ellos. Surgen brigadas e incluso asociaciones de vecinos antigraffiti que promueven campañas, carteles [...] Surgen anuncios en televisión y en la prensa intentando concienciar del mal que las pintadas producen en la sociedad. Todo esto hace a los escritores mucho más territoriales y agresivos³¹.

³¹ Tomado del texto que surge a partir de una revisión y reedición del trabajo original *El otro arte de escribir*, realizado conjuntamente por Jorge Méndez y Sergio Garrido para el curso de Historia de la imagen gráfica, incluida en el Ciclo de Ilustración en la Escuela de Arte de Valladolid en el año 2002. Artículo encontrado, en Diciembre del 2005, en el siguiente enlace: <http://www.valladolidwebmusical.org/graffiti/historia/03antecedentes.html>.

Sin embargo, siguiendo con el mismo autor, este declive no es sino el advenimiento de un nuevo auge, de un “segundo boom”.

Supervivencia: de la mano del hip hop

Cuando ya todo parecía perdido, la explosión del hip hop a mediados de los ochenta reaviva la llama del graffiti, dicho movimiento alienta a los jóvenes y adolescentes a sumergirse nuevamente en la cultura del *writing*³². Todos quieren ser seguidores del hip hop, todos quieren ser *b-boys*. Los *writers* ahora caminaban con bailarines de breakdance y Mc's; junto a ellos, la actividad renace. Fernando Figueroa (1999) también dice:

*Nadie podía suponer que la propuesta estética que iba a formularse entre la juventud afro-puertorriqueña de los suburbios de Philadelphia y New York, a finales de los 60 e inicios de los 70, desencadenaría el más esplendoroso episodio en la historia de este medio, con una propagación mundial de su especial manera de entender y emplear el medio de la mano de la subcultura Hip Hop que barrería el planeta en los años 80*³³.

Dos factores son importantes en este resurgimiento. El primero vino desde California: trenes de carga, que se guardan en cocheras y ambientes de fácil acceso, hecho que anima a muchos a tomar nuevamente sus latas. Sin embargo, es la misma MTA quien aporta el segundo factor: el retiro que hace de sus vagones más viejos y averiados a cocheras para chatarra en Brooklyn alienta en algunos la esperanza de

³² Rodrigo Quijano, curador de la muestra antes mencionada, señala que la asociación del graffiti con los otros tres elementos de la llamada cultura hip hop (*breakdance, mc'ing y dj'ing*) "... es solamente **natural**". Afiche de SOPORTE, muestra bipersonal de Pésimo y Entes en la Galería Miró Quezada Garland. Enero, 2004. Resaltado propio.

³³ Tomado de: Fernando Figueroa, 1999. *La calle como espacio extraoficial de comunicación y expresión estética: Del adoquín al aerosol*. Artículo encontrado en Octubre del 2004 en el siguiente enlace: http://www.nodo50.org/railesverdes21/ver_noticia.php?id=303.

revivir los viejos tiempos y en otros la simple motivación de tener una foto con su pieza en un vagón de metro newyorkino.

A todo esto, hay que sumarle la presencia de los medios de comunicación: empezando por la proliferación de fanzines y su evolución de fotocopias en blanco y negro a revistas a todo color, generando todo tipo de publicaciones. Personalmente, agregaría las investigaciones y opiniones de corte intelectual, de personajes reconocidos y aceptados por la sociedad.

Empiezan las giras de escritores americanos por Europa así como las de europeos por la meca del graffiti, donde este arte se va adueñando e instalándose en las calles, apropiándose de las paredes y las canchas de deporte de la ciudad, siguiendo esta costumbre en la actualidad: Piezas conmemorativas, homenajes a las víctimas del SIDA y de la violencia (Méndez, 2000)³⁴.

Pero el graffiti siguió avanzando y ahora lo encontramos en Internet, la cual nos ofrece infinidad de páginas que incluyen: fotografías de trabajos de *writers* de todo el mundo, en las cuales pueden hacerse comentarios y generarse contactos; biografías de los artistas más famosos; chats, foros y grupos de interés; relación de eventos y encuentros de *writers*, *Mc's* y *breakdancers*; reportajes, textos y entrevistas; historia sobre el origen y desarrollo de la actividad en varios idiomas; y un largo etcétera.

Todo esto ha consolidado la actividad, llevándola a lugares antes insospechados como una galería de arte o un museo; generando ingresos para los (ahora) artistas, convirtiéndose el graffiti no sólo en una vocación sino en una forma de vida. ¿Es que acaso el graffiti dejó de ser una actividad trasgresora y contestataria para convertirse en una actividad legal e integrada al sistema? De cualquier manera, el

³⁴ Tomado del texto que surge a partir de una revisión y reedición del trabajo original *El otro arte de escribir*, realizado conjuntamente por Jorge Méndez y Sergio Garrido para el curso de Historia de la imagen gráfica, incluida en el Ciclo de Ilustración en la Escuela de Arte de Valladolid en el año 2002. Artículo encontrado, en Diciembre del 2005, en el siguiente enlace: <http://www.valladolidwebmusical.org/graffiti/historia/03antecedentes.html>.

graffiti ya no sólo está en nuestros barrios, en nuestra ciudad, ya es parte de nuestra historia. Su constante evolución, como veremos más adelante, lo ha llevado a ocupar otros espacios y se nos presenta de diversas maneras.

Si bien Lima no cuenta con un sistema de transporte como el MTA (*Metropolitan Transportation Authority*) de New York, los jóvenes limeños se las ingenian para dejar su marca sobre casi cualquier soporte urbano disponible, aunque éste sea de difícil acceso: ya sean micros y puentes así como cabinas de teléfonos y paraderos. Pero los espacios disponibles se agotan tanto por la proliferación de avisos publicitarios como por la cada vez mayor presencia de jóvenes dedicados a esta actividad. Tales condiciones hacen necesario el desarrollo de un estilo propio y sobresaliente que implica la práctica de variaciones en sus intervenciones, creándoles características distinguibles a primera vista.

2.3. Graffiti en Latinoamérica

En Latinoamérica esta textualidad fue copada, desde sus orígenes, por el discurso político y la consigna partidaria, en la dinámica de la lucha sindical o electoral. Según Silva (1992), en América Latina se dieron ambas modalidades, pero en los últimos años como manifestación simultánea del desorden urbano, la pérdida de credibilidad en las instituciones políticas y el desencanto utópico, se desarrolla un graffiti burlón y cínico.

Armando Silva (1987) señala dos manifestaciones originarias. Por un lado, se encuentra la denuncia universitaria en la que los estudiantes se fortalecían divulgando los excesos del imperialismo yanqui (sobre todo en los sesenta) o aquellos de los gobiernos comunistas en sus diferentes vertientes (por los setentas). Por otro, está la

pinta popular que los sectores de mayor precariedad social y económica utilizaban, a través de la grosería o el dibujo soez, como instrumento acusatorio. A lo largo del camino entre ambas manifestaciones, se fueron construyendo nuevas mezclas y convivencias sociales que resultaron en "...magníficas amalgamas culturales, muchas de ellas de gran originalidad e impacto ciudadano" (Silva, 1987: 4).

Ahora bien, en lo que respecta a las características del graffiti latinoamericano contemporáneo en comparación con aquellos de los momentos anteriores y de otras urbes occidentales, Silva (1987) destaca cuatro: una mayor participación ciudadana (con grupos sociales y culturales más heterogéneos como grupos feministas, artísticos, sectores populares, trabajadores, estudiantes de colegio y universidades); mensajes de contenido macropolítico y poético-afectiva (mezcla popular-universitaria como amalgama cultural); dimensión irónica y humorística (uso de chistes, proverbios y leyendas populares con sarcasmo, ironía, irreverencia y burla pesimista); y el uso de imágenes (las cuales reflejan cambios en los aspectos formales y constructivos del mensaje) (1987: 8).

Respecto al uso de la imagen, Silva ya adelanta la importante función que ésta cumple en el graffiti contemporáneo así como podemos ver en el tipo de graffiti que ya prolifera en las calles de Lima, desarrollado por los todos los informantes de este trabajo. En primer lugar, el autor reconoce que la imagen ha tenido un uso tradicional en la pinta popular, trabajando con dibujos imprecisos pero contundentes para producir sus mensajes callejeros. Pero también anota que "el uso de la imagen en el graffiti actual se debe a su misma evolución hacia posibilidades de expresión poética, e incluso al estímulo mismo de sectores artísticos que en distintos países han cobrado presencia sobre las mismas paredes de la ciudad" (1987: 8).

En nuestro medio nacional no se ha dado el desarrollo material de otros países, en contraparte, nuestros graffiteros poseen vena criolla y hacen alarde de ocurrencias peculiares, lo que va definiendo un estilo autóctono dentro de este espacio cultural latinoamericano. Este estilo es el que será motivo de análisis y este mismo el que nos lleva a pensar qué tipo de identidad se está configurando y disputando, a la vez, el espacio público en el Perú.

El graffiti, como hasta ahora se ha visto, puede entenderse como contestatario o como una escritura que atenta contra el orden establecido porque busca expresar su desacuerdo, como una forma de comunicación extraoficial. Sin negar que lo sea, mi intención es considerarlo como una expresión con otros contenidos y objetivos que reflejan igualmente procesos y realidades sociales, de la mano de sus jóvenes autores, al convertirse en la manera en que éstos se ubican y se encuentran ellos mismos en la ciudad, inscribiendo en ella su presencia. En otras palabras, deseo resaltar el graffiti como acción, sin reducirlo a un análisis semántico.

El graffiti, como dice Figueroa (1999), humaniza la vida en la calle, la cual es utilizada como medio de expresión y, a la vez, es contenido en su protesta por el reclamo del uso del espacio público. Espacio en el cual, entonces, el joven se reconoce, pero también, se hace conocer, dejando, ya sea su protesta o su firma, una marca. A continuación, se presentan los referentes y antecedentes históricos de ésta práctica en nuestra ciudad.

2.4. Graffiti en Lima: ¿cuándo y cómo aparece el graffiti en Lima?

Los primeros graffitis que aparecieron en Lima fueron, en los ochenta, aquellas pintas que ilustraban frases con contenido político y social; pintas que mostraban rechazo o apoyo al gobierno de turno; involucraban además diversos temas sociales como la pobreza, la injusticia, la religión, la homosexualidad, etc. Todas ellas buscaban, de alguna manera u otra, ser contestatarias. Luego, debido a la época de violencia política y los toques de queda, fueron apropiadas por Sendero Luminoso y el MRTA para promocionar su causa.

Luego, estas pintas reaparecieron a inicios de los '90, como parte de ese tercer gran momento del graffiti identificado por Armando Silva (1992) y como parte de la recuperación del espacio público por parte de los ciudadanos una vez disminuida la violencia con la captura de Abimael Guzmán. Como lo señala el comunicador José Antonio Galloso en su blog personal:

[...] el graffiti ha sabido servir como un medio efectivo para invitar a la catarsis, a un pueblo como el peruano, que vive en una eterna situación difícil y, además, ha sabido encontrar en la ironía, en el chiste rápido y en el doble sentido, una forma muy efectiva de sobrellevar, mediante la risa, los problemas de la vida diaria. Es así que, el criollismo característico del peruano, se manifiesta a través del graffiti en distintas áreas como política, religión, trabajo, pareja, sexo, homosexualidad, drogas, pobreza, etc.³⁵.

³⁵ Tomado de: http://joseantoniogalloso.blogspot.com/2006_04_01_joseantoniogalloso_archive.html.
Página visitada en Junio del 2006.

Presento algunas muestras de ello³⁶:

Sin derechos humanos somos desechos humanos

Marxismo + Socialismo + Homosexualismo = Aprismo

¡Basta de intermediarios! Que venga dios

¡No al divorcio, sí a la infidelidad!

El alcoholismo produce la muerte. Los peruanos no tememos a la muerte

Ser maricón es cosa de hombres

Evita la resaca: mantente ebrio

Hijo mío: yo dejo el alcohol cuando tú dejes las drogas

Las paredes se borran, mi corazón no

Otro tipo de pintas que aún podemos ver son las hechas por las llamadas barras bravas, aludiendo, por un lado, a las virtudes y perfección su equipo favorito, llegando casi al fanatismo y atacando, por otro, a los equipos rivales. Algunos de los jóvenes graffiteros entrevistados fueron parte, por un tiempo, de alguna barra; dejando este tipo de pintas por un graffiti más elaborado y con otro contenido³⁷.

Sin embargo, las pintas de tono político o deportivo no fueron el único referente histórico del graffiti en Lima. Entre 1980 y 1981 se desarrolló un taller de producción llamado E.P.S. Huayco formado por los artistas Francisco Mariotti, María Luy, Charo Noriega, Mariella Cevallos, Herbert Rodríguez, Armando Williams³⁸ y Juan Javier Salazar. A pesar de su corta duración y escasa producción como grupo, ya que sus integrantes continuaron desarrollándose individualmente como artistas, E.P.S. Huayco

³⁶ Pintas tomadas de *Los tatuajes de la ciudad, Graffiti en Lima*. Editorial Escuela Nueva S. A. Lima, 1998. Páginas (23 - 120).

³⁷ Otro referente de intervenciones en paredes de nuestra ciudad son las imágenes de rostros de salseros en el Callao por los años 80; dibujos hechos en homenaje a personajes tan famosos como Celia Cruz y Héctor Laboe. Cabe señalar que estas intervenciones utilizaban otros materiales de trabajo, principalmente pintura, brochas y pinceles y no tanto pintura en spray.

³⁸ Quien, décadas más tarde, sería curador de los artistas del Colectivo El Codo, en su exposición en el Centro Cultural Peruano Británico, Miraflores. Marzo, 2007.

marcó un claro momento de inflexión en la historia del arte peruano contemporáneo, a través de sus dos grandes obras: “Arte al paso” y “Sarita Colonia”.

Estos artistas abandonaron los soportes clásicos de producción artística para desplazarse hacia nuevos soportes. Encontraron diversas posibilidades tanto en proporciones del espacio (lomas o faldas de cerros) como materiales a ser utilizados en sus intervenciones y montajes (latas de leche vacías). Su propuesta buscó ser una alternativa ante el déficit de la enseñanza artística en el Perú, así como lo fue la protesta de estudiantes de la Escuela de Bellas Artes a fines de la década del 80. Ambas buscaban un cambio en la situación de las artes plásticas peruanas.

Finalmente, el Colectivo E.P.S. Huayco apareció, además, en un contexto de fuertes cambios sociales en el país, como el fin de un gobierno militar y el auge de las migraciones hacia la capital. Gustavo Buntix (2005) lo describe de la siguiente manera: “[...] un momento crucial para las redefiniciones culturales y políticas que marcarían tan profundamente a nuestra contemporaneidad plástica”³⁹.



Imagen 3. Visitantes de la imagen colocada por el Colectivo El Huayco en 1980, ubicada a la altura del Km. 54 ½ de la Panamericana Sur.

³⁹ Tomado de la presentación de su libro *E.P.S. Huayco*, como parte del Tercer Volumen de la Colección Manuel Moreyra Loredó. *Fuentes para la historia del arte peruano*. Texto encontrado en Setiembre del 2006 en el siguiente enlace:

http://www.guiacultural.com/guia_regional/regional/peru/fuentes_para_historia.htm

Ahora bien, para los jóvenes entrevistados que hoy se dedican a hacer el tipo de graffiti que aquí se presenta, ¿cómo llegó a su ciudad el graffiti que ellos conocen?

2.4.1. “Leyendas urbanas”

Graffiti, inicio acá, todo el mundo sabe que es Trans. Tú le preguntas a los más antiguos de acá de Perú y te van a decir: Trans, todos van a coincidir en eso.

Daoe, integrante de DMJC⁴⁰.

La mayoría de los jóvenes entrevistados señala a *Trans* como el joven que inició esta actividad en Lima. *Trans*, de familia peruana, nació en Estados Unidos y visitó Lima en el año 1996, permaneciendo alrededor de dos o tres años y terminando su secundaria en el colegio Hans Christian Andersen. Fue en 1992, en la ciudad de Los Ángeles, que descubrió la actividad del graffiti y donde empezó a practicarla.

Según algunos, *Trans* empezó como todos: en edad escolar, pintando cuadernos, los baños del colegio y alguna que otra pared pública. Dos jóvenes pioneros de la actividad como *Nyeth* y *Naf* comentan al respecto:

[...] yo empecé pintando por el Trans y creo que todos han empezado pintando por el Trans y para mí, de lo que yo he visto y de lo que se ve, él es el que empezó el graffiti en el Perú, o sea que tú ibas por todo Lima y en todo Lima había Trans y decías que: ‘¿este pata de dónde salió?’ pues, ¿no? Y que era algo nuevo para nosotros (Nyeth, integrante de Niños Quinua)⁴¹.

El Trans fue uno de los que empezó a pintar, o sea que trajo esta estética del hip hop y esa nota, y creo que en base a las cosas que él empezó a hacer fue que una generación como que se enganchó, en hacer eso de las letras y todo eso. [...] lo que la gente asocia con graffiti, eso de graffiti hip hop o de letras, empezó con fuerza de ahí. Él fue de hecho un arranque de todo esto, sí, de hecho que sí. [...] De él eran las cosas, de las primeras que veía como que me

⁴⁰ Daoe. Mayo del 2006.

⁴¹ Nyeth. Junio del 2006.

gustaban. La mayoría de gente que pinta ahora, como DMJC, nosotros, DA2C, la mayoría de gente hace enganche a partir de ese momento... se armó como un pequeño movimiento, [...] empezaron a pintar pero siempre asumió una estética de los tags, de los throw ups y toda esas cosas y de pronto, se armó como una mancha así... (Naf, integrante de Fumaka)⁴².

Durante su estadía en Lima, este joven empezó a bombardear con *tags* y *throw ups* distritos como Miraflores y Surco, expandiéndose hacia toda la ciudad con sus firmas y empezó a hacerse conocido, inicialmente con el nombre de *Poet* y luego con el de *Trans*. Muchos jóvenes quedaron impresionados al ver sus intervenciones (como sucedió con Taki en Nueva York, décadas atrás) y se sintieron motivados de pintar graffiti.

Comencé a pintar Poet en todo Lima. Trabajaba en Chorrillos y en el techo de mi chamba hice un mural de la cara de una chica y un Trans con colores, unos patas del barrio vieron el mural y me llevaron a Miraflores a conocer gente, fue cuando encontré a parte de los team Choncordia y New Incident. Pronto me volví parte del grupo [...]. En ese grupo había una chica que le decían "La Crónica" que también era de Los Ángeles y también hacía graffiti⁴³.

Si bien, como se verá más adelante, la presencia femenina en esta actividad es mínima, esta chica a la que llamaban *La Crónica* jugó un papel importante en el desarrollo inicial de la actividad del graffiti en nuestra ciudad. Su firma era *Lady Buku* y realizó, junto a *Trans*, las primeras intervenciones destacables en Lima, como los primeros *throw ups* y la primera pieza, pintada en una pared de la carretera Panamericana Sur: "... nos volvimos patas y salíamos a pintar. [...] En este tiempo cambié mi nombre a *Trans*"⁴⁴.

⁴² Naf, Junio del 2006.

⁴³ *Trans*, en entrevista realizada vía email por Renzo González, artista gráfico independiente, en Mayo del 2007; publicada en el siguiente enlace: www.renzogonzalez.com.

⁴⁴ *Ibíd.*

De acuerdo a *Trans*, fue en julio de 1996 que durante una reunión de amigos en una casa en Barranco surgió la idea, “[...] con la ayuda y motivación de Buku⁴⁵”, de formar un *crew*. Así surgió el primer *crew* limeño, bautizado como TR, que quería decir inicialmente *Third Riel*⁴⁶, para luego ser cambiado a *Taking Risks*. Entre los primeros integrantes figuran *Nozer* (de San Francisco – EE.UU.) y *Fact*. Otros nombres pioneros reconocidos son *Beas*, *Cystem* y *Tibuck*.

Una noche hubo un apagón en miraflores y teníamos mochilas llenas de latas e hicimos el primer graffiti en la vía expresa coloreado. También Buku y yo pintamos una tienda en el centro, Electric Fetus a una cuadra de la plaza San Martín. Dibuje una lata fumando un troncho e hicimos unas piezas bien bravas. Creo que ese fue el primer graffiti en el centro de Lima⁴⁷.

Trans regresó a Los Ángeles en marzo de 1997 y continuó integrando nuevos miembros a su *crew*. Su presencia no sólo motivó a otros jóvenes a pintar graffiti, también los motivó a formar sus propios grupos. De acuerdo a *Nyeth* y a *Wes*, otro grupo pionero fue *Aerosoldiers* (AS), conformado por los recordados *Sapien* y *Astu*. Sin embargo, a diferencia de TR, este grupo se ha desintegrado. Otros grupos pioneros, actualmente disueltos, fueron BHC, *Buscando Hacia el Cambio*, conformados por exponentes como *Naf*, *Basik* y *Daoc*, y FBL, *Fabricando Buenas Loncheras*, con *Seimiek* y *Nesta*⁴⁸.

⁴⁵ *Ibíd.*

⁴⁶ Ver Glosario

⁴⁷ *Trans*, en entrevista realizada vía email por Renzo González, artista gráfico independiente, en Mayo del 2007; publicada en el siguiente enlace: www.renzogonzalez.com.

⁴⁸ Si bien tales grupos ya no existen como tales, los exponentes aquí mencionados aún se dedican a la actividad.



Imagen 4. Graffiti de *Trans* en Miraflores. Cruce de Bella Vista y con Pardo.

Por otro lado, *Nyeth* recuerda que algunos de los primeros graffitis que vio en Lima pertenecían a un grupo de jóvenes del distrito de Lince que se hacían llamar *Reyes Latinos* y dos de sus integrantes más conocidos eran *Loco* y *Gringo*. El primero, de acuerdo a *Nyeth*, falleció hace varios años atrás, a causa de un disparo que recibió del arma de un guardia de seguridad cuando se encontraba de pintando (ilegalmente) con sus amigos.

La aparición de la actividad del graffiti en Lima de la mano de *Trans*, y la novedad del espacio donde se manifestaba, hizo que sus seguidores lo reconozcan como el gran pionero de la actividad en Lima.

Aún quedan algunas cosas del Trans [...] hay hasta una firma de él, no sé, será de hace 12 años me imagino cuando firmaba Poet, antes de ser Trans, esto queda... un estacionamiento que está a la espalda de Luz del Sur en el puente Ricardo Palma en la Vía Expresa, por ahí hay un estacionamiento. [...] Luego hay una pieza rellena que queda en Angamos así entre la Arequipa y Comandante Espinar, como yéndose a San Isidro, ahí hay en una casa demolida que sigue hace años y esto lo hizo en un segundo piso así que se ve siempre (Radio Chú, integrante de CODO)⁴⁹.

Por otro lado, cabe mencionar que algunos jóvenes entrevistados, entre ellos *Wes* y *Neat* recuerdan que por esos años, una película llamó la atención de varios jóvenes que hoy se dedican a pintar graffiti: *Beat Street*, en la cual se aprecian los diferentes estilos del graffiti de esa época y el sistema de trenes de la ciudad. Además,

⁴⁹ *Radio Chú*. Julio, 2006.

cuyo protagonista es un joven que enfrenta diversidad de problemas para sobrevivir y poder pintar graffiti. Otro referente visual en los inicios de la actividad fue el acceso a revistas dirigidas a la práctica del skate, como *Thrasher*⁵⁰, donde aparecían graffitis, los cuales eran imitados por algunos jóvenes⁵¹.

En la actualidad, los jóvenes entrevistados señalan no saber mucho de *Trans*, debido a la poca comunicación que mantienen con él, únicamente por Messenger⁵². También se manejan algunas historias alrededor de su actual paradero. Aunque continúa viviendo en EE.UU., ya no se dedica a la actividad como lo hacía antes, debido a que es más difícil no sólo por la escasez de espacios, sino debido a que las medidas de seguridad y penalidades en contra del graffiti han arreciado en los últimos años. Algunos jóvenes entrevistados señalan incluso que *Trans* ha acumulado gran cantidad de multas por sus intervenciones ilegales, debiéndole actualmente dinero al Estado de Los Ángeles.

Por otra parte, durante las últimas entrevistas realizadas en el 2006 y 2007, se confirma que *Trans* decidió enlistarse en el ejército estadounidense, participando incluso en el conflicto con Irak en una base de operaciones. Actualmente se encuentra nuevamente en Los Ángeles, donde desarrolla su carrera como militar.

Debido a que el graffiti empezó a verse en Lima en un distrito como Miraflores, así como los otros elementos del hip hop, y a que sus primeros exponentes habían viajado al extranjero, algunos jóvenes señalan que la actividad era inicialmente casi

⁵⁰ Ver: www.thrasher magazine.com

⁵¹ Cabe mencionar un evento en particular. En 1997, se dio un concurso de graffiti en el Estadio Municipal de Miraflores Manuel Bonilla, organizado por la municipalidad de dicho distrito, invitándose a todo joven interesado a plasmar su creatividad en la fachada de dicho local. Entre los jóvenes entrevistados participaron *Naf* y *Pésimo*, los cuales no tienen un buen recuerdo del evento, debido a su desorganización y a que, finalmente, no hubo premiación ni ganador. No se dispone mayor información acerca de este evento debido a que los jóvenes no lo consideran relevante y no lo recuerdan del todo; sin embargo, es un antecedente del ingreso de la actividad del graffiti a otro tipo de espacios legalizados.

⁵² Durante el 2006, intenté comunicarme infructuosamente con *Trans*.

exclusiva “[...] de pitucos, de gente con plata”⁵³. Sin embargo, otro distrito importante en la historia del graffiti en Lima y no relacionado a estratos sociales altos es el de San Martín de Porres (SMP), en el cual proliferaron a mediados de los noventa otras intervenciones diferentes a las pintas de barras bravas, de la mano de exponentes como *Risk*, *Berns* y *King*, quienes también conocieron el graffiti debido a las intervenciones de *Trans*.

Si bien la trascendencia de *Trans* es indiscutible en los inicios del graffiti en Lima, para graffiteros pioneros⁵⁴ que viven y tuvieron sus inicios en SMP, es importante la llegada de un personaje a dicho distrito a finales de los '90. Se trataba de *Jaba*, un graffitero colombiano residente en Bélgica que visitó temporalmente Lima, residiendo en SMP. Él transmitió todo su conocimiento y técnica acerca del graffiti que conoció en Europa a estos jóvenes en ese entonces principiantes. Si bien *Jaba* estuvo poco tiempo en Lima, motivó a estos jóvenes a seguir pintando, los cuales años más tarde formarían el grupo DMJC.

⁵³ *Neat*. Julio del 2005.

⁵⁴ Como *Berns*, *Dem* y *Neat*, nombres que serán mencionados más adelante.

A lo largo de su historia, el graffiti se ha caracterizado sobre todo por su movilidad, por el desplazamiento constante de sus autores, no sólo en las calles de su ciudad sino cruzando los diversos espacios donde se desarrolla la vida urbana como lo son galerías, medios de comunicación (revistas, televisión, internet), mercado (tiendas de ropa, de materiales), etc. Como se verá más adelante, dicha diversidad de soportes plantea el debate sobre los orígenes marginales de la actividad del graffiti, colocando en tela de juicio la trasgresión y el anonimato como características constitutivas de la misma. ¿Qué sucede cuando el graffiti se exhibe en una galería? ¿Cómo la actividad del graffiti puede convertirse en una forma de vida? ¿Estamos hablando de un proceso de legitimación del graffiti?

3. Conclusiones del capítulo

Durante la época del terrorismo y del gobierno de Fujimori, las calles limeñas (plazas, sobre todo) dejaron de ser un espacio de expresión para el ciudadano. Esta situación cambió a mediados de los años 90, cuando se origina un proceso de recuperación del espacio público de la mano de sus habitantes. El uso de la calle como escenario y como medio de expresión se manifestó a través de marchas de universitarios, cómicos ambulantes y otra serie de performances (estatuas, malabaristas, breakdancers, etc.), fiestas patronales celebradas por grupos de migrantes de distinta procedencia provinciana, etc. Es durante este contexto que la actividad del graffiti aparece en nuestra ciudad con la llegada de *Trans*.

El graffiti que aquí analizamos, a la luz de su historia más reciente, no necesariamente reivindica algo (una forma de pensar o de vivir como en Mayo del 68) ni protesta o combate contra algo (el sistema, orden que busca imponerse como en

Nueva York de finales de los setenta y ciudades latinoamericanas de la década de los ochenta). Más bien, conserva características importantes del graffiti que surgió en Nueva York y tuvo su máximo desarrollo de la mano del hip hop. En primer lugar, un lenguaje reinterpretado y/o adaptado por los jóvenes peruanos; en segundo lugar, un accionar que manifiesta de alguna manera la forma de pensar de la época: uso de *tags* o seudónimos, trabajo en grupos, competencia por el uso de espacio y la realización de intervenciones clandestinas nocturnas conocidas como *bombing*. Pero sobretodo, y tal vez la característica más evidente, una estética que se manifiesta a través técnicas y materiales determinados y a través del desarrollo de un estilo propio / personalizado que pone de manifiesto la búsqueda de un individuo por destacar y ser reconocido.

A diferencia de gran parte de la reseña bibliográfica presentada y sin negar su naturaleza trasgresora, considero importante rescatar al graffiti no sólo por su contenido semántico, sino como una acción; detrás de la cual existen individuos que diseñan estrategias para vivir en su ciudad y dialogar con su orden y con otros ciudadanos.

Finalmente, la historia identifica al graffiti como una actividad relacionada básicamente a poblaciones jóvenes, reconociendo en sus autores individuos en búsqueda de identidad y reconocimiento. Para tratar el caso del graffiti limeño, a continuación se presentan y describen los actores de este análisis además de su contribución al desarrollo y continuidad de esta actividad en nuestra ciudad; jóvenes para los cuales hacer graffiti, les implica continuos procesos de toma decisiones y autodefiniciones personales.

CAPÍTULO 3

ACTORES

Soy anarquista, soy nazi, soy un esquinjed y soy ecologista. Soy peronista, soy terrorista, capitalista y también soy pacifista / Soy activista sindicalista, soy agresivo y muy alternativo. Soy deportista, politeísta y también soy buen cristiano / Y en las tocadas la neta es el slam pero en mi casa sí le meto al tropical... Me gusta tirar piedras, me gusta recogerlas, me gusta ir a pintar bardas y después y a lavarlas.

(CAFÉ TACUBA)⁵⁵

La gran mayoría de los actores de esta investigación no exceden los 26 años, por lo cual son considerados como jóvenes. No es la intención de este apartado comentar y discutir todos los debates que desde las Ciencias Sociales se han generado alrededor de la noción de “joven”, de su accionar en la sociedad y de sus grupos. Sin embargo, es importante comentar que, a lo largo de este capítulo, se harán evidentes algunas de estas aproximaciones, aquellas que me fueron muy útiles para comprender a los jóvenes que hacen graffiti y su accionar tanto individual como grupal.

Es ya conocida la ambigüedad con la que la llamada “sociedad adulta” actúa de acuerdo a los jóvenes, siendo éstos objeto de pasiones encontradas. De un lado, se presentan como la promesa del futuro; pero de otro, son vistos como una amenaza en la medida que pueden traicionar los valores de sus padres y en, definitiva, los valores que rigen aquella sociedad adulta. “De aquí que los movimientos juveniles –sobre todo

⁵⁵ Tomado de Rossana Reguillo. *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Editorial Norma. Buenos Aires, 2000, p. 11. Café Tacuba es un grupo mexicano famoso actualmente vigente y surgido a inicios de los noventa. “Esquinjed” hace referencia a la palabra inglesa “skinhead” (cabeza rapada), término que refiere a un grupo de jóvenes muy difundido en Europa, relacionado con la afición al deporte, las ideas nazis, el racismo (“supremacía blanca”) y la violencia.

si son rebeldes- tiendan a satanizarse por la propia sociedad en la que surgen” (Costa et al., 1996: 12).

Un tema recurrente en los estudios sobre juventud es el de lo otro o el “otro”, justamente para hacer referencia -casi siempre- al antagonista, o alteridad radical, que otorga más allá de las diferencias, por ejemplo socioeconómicas y regionales, un sentimiento de pertenencia a un “nosotros”. Esto es, el joven presentado como la alteridad del sistema, trasgresor, irreverente (Reguillo, 2000: 41). Aunque, por otro lado, hay que reconocer que el joven no sólo es presentado como el otro por la sociedad mayor, sino que él mismo busca ser reconocido como “otro”, marcando esa alteridad en sus usos y gustos (su música y sus letras, forma de vestir y usar el pelo) y en su acción que transgrede cuando, por ejemplo, pinta graffiti y baila break en la calle.

Hay que considerar al joven como un actor posicionado socioculturalmente, lo que significa que el interés debe dirigirse a comprender las interrelaciones entre los distintos ámbitos de pertenencia de los jóvenes (familia, pares, escuela). Ámbitos de los cuales, creo, el joven no sólo es parte sino que también ayuda a crear. Por consiguiente, el decir que el joven es alteridad (es “otro”), a través de la cual actúan, no significa que sean seres marginales. Todo esto nos invita a pensar a los jóvenes en contextos complejos, lo cual demanda una mayor articulación entre las diferentes escalas geopolíticas, locales y globales y, un tejido más fino en la relación entre las dimensiones subjetivas y los contextos macrosociales.

Resulta urgente ‘deconstruir’ el discurso que ha estigmatizado a los jóvenes - principalmente a los más empobrecidos- como los responsables del deterioro y la violencia, ya que la preocupación de la sociedad no es tanto por las transformaciones y trastornos que la juventud está viviendo, sino más bien por su participación como agente de la inseguridad que vivimos y por el cuestionamiento que explosivamente hace la juventud de las mentiras que esta sociedad se mete a sí misma para seguir creyendo en una normalidad social

que el descontento político, la desmoralización y la agresividad expresiva de los jóvenes están desenmascarando (Reguillo, 2000: 46).

De acuerdo a Costa, Pérez Tornero y Tropea (1996) –en su estudio de grupos juveniles en las principales ciudades de España a los cuales llaman “tribus urbanas”⁵⁶, desde hace décadas en las grandes ciudades, en todo el mundo, surgen grupos juveniles que, aunque no poseen formas muy estructuradas, proporcionan vivencias muy intensas a sus miembros (1996: 27). Si bien esto ocurre a nivel mundial, la formación de estas agrupaciones está enmarcada en realidades urbanas concretas, según su propia composición demográfica, su distribución urbanística y su desarrollo histórico (1996: 36).

En las ciudades de América Latina, los grupos de jóvenes suelen considerarse como pandillas, relacionadas todas con marginalidad, violencia y drogas. En el imaginario colectivo se ha naturalizado un vínculo aparentemente indisoluble entre los jóvenes y dichos fenómenos; el cual se ha visto reforzado por su continua reproducción a través de los medios de comunicación. En el caso de Lima, los grupos de jóvenes más conocidos y temidos por los ciudadanos son las barras bravas, relacionados casi siempre con violencia y delincuencia⁵⁷.

No está demás señalar nuevamente que los grupos analizados en esta tesis no son pandillas y aunque pueden existir roces entre éstos y otros más que circulan en la urbe limeña, considero que la violencia no es un recurso que suela utilizarse (tanto en las *crews* como en los colectivos de arte), mucho menos un elemento que explique su naturaleza ni una condición que fomente su formación. Sin embargo, la imagen de los jóvenes que realizan graffiti no está del todo desligada de las pandillas o barras bravas. En conversaciones con población en general y entrevistas a funcionarios de

⁵⁶ Basándose en la noción de “neotribalización” ofrecida por Michel Maffesoli en su libro *El tiempo de las tribus. El declive del individualismo en las sociedades de masas*. Icaria Editorial. Barcelona, 1988.

⁵⁷ Para dar luz a este respecto puede revisarse a Aldo Panfichi y Marcel Valcárcel. *Juventud: Sociedad y Cultura*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 1999.

algunas municipalidades⁵⁸, a la actividad del graffiti en general y a los jóvenes que los realizan en particular, se les relaciona con la delincuencia, debido a que su accionar deriva en transgresiones a la norma social, en este caso, al ornato público; lo cual sucede, por supuesto, cuando las intervenciones son realizadas ilegalmente. En adición a esto, considero que puede hablarse de otra influencia que ejerce el accionar de las barras bravas sobre este imaginario colectivo del graffiti, cuando las pintas que manifiestan la devoción al equipo de fútbol favorito suelen hacerse no sólo con los mismos materiales (spray, pintura), sino en los mismos espacios públicos (calles, puentes) y con un *modus operandi* similar (ilegal y furtivo).

1. Los protagonistas

Las realidades de los jóvenes con los que se realizó el trabajo de campo son diversas, manifestadas tanto en motivaciones y gustos como en estratos sociales, nivel educativo y espacios en los que se desenvuelven. Se trabajó principalmente con los integrantes de dos grupos, a saber: DMJC y el Colectivo El Codo⁵⁹. Se tuvo en cuenta el primero, sobretodo, porque sus integrantes se iniciaron la actividad en la calle y de forma autodidacta, como aquellos jóvenes en los ghettos y otros barrios populares de NY. Tuvieron y tienen influencias del movimiento hip hop, reinterpretándolo en su propio desarrollo como graffiteros, además de ser el *crew* más antiguo hasta ahora vigente en Lima, agrupando a su vez a algunos de los exponentes con mayor tiempo en la actividad. Fueron y siguen siendo testigos del auge del graffiti

⁵⁸ Trabajo de campo (2005-2006). Las Municipalidades visitadas fueron las de Miraflores, La Molina y San Martín de Porres (SMP), distritos elegidos por los diferentes niveles de incidencia de graffiti que presentan y por los distintos espacios en los que se manifiestan (como la Galería Miró Quezada Garland en Miraflores y las intervenciones de barras bravas en SMP).

⁵⁹ Algunos de los jóvenes entrevistados durante la realización del trabajo de campo (2005-2006), actualmente ya no forman parte de tales grupos por motivos personales.

en Lima a través de los años, expresado no sólo en mayor cantidad de individuos dedicados a la actividad, sino en la mayor diversidad de propuestas y estilos generados.

El Colectivo El Codo, en cambio, fue considerado no solo porque tiene menos tiempo de formación, sino debido a su presentación en Lima con un estilo de graffiti diferente al de la estética hip hop, con sus integrantes que han cursado y cursan estudios de arte, adentrándose en la actividad como artistas que intervienen la ciudad; a quienes la idea de salir a la calle y de integrarse como grupo surge durante conversaciones entre clases y aulas. Han ingresado a espacios formales como galerías de arte en mucho menos tiempo que los jóvenes de DMJC, debido a su formación (técnica y/o académica), a sus contactos más directos y espacios en los que se desenvuelven. Pero, cabe señalar también que este grupo surgió cuando ya el camino estaba abierto en la ciudad de Lima, con la inclusión del graffiti en otros espacios; un contexto diferente al que tuvo DMJC en sus inicios. Finalmente, si bien el Colectivo El Codo busca diferenciarse de toda influencia hip hop, sus integrantes conservan de dicho movimiento no solo lo referente al uso del espacio y la intención de agruparse sino también parte del lenguaje (jergas) y la elección de un *tag* propio; desarrollando un estilo muy particular que logra, efectivamente, diferenciarse del resto de intervenciones en la ciudad.

A pesar de las diferencias entre estilos, realidades socioeconómicas y capacidad adquisitiva de capital simbólico, que serán desarrolladas más adelante, los integrantes de ambos grupos tienen en común la búsqueda de su desarrollo personal como artistas.

Finalmente, si bien se trabajó especialmente con estos jóvenes para el desarrollo de esta tesis, también se realizaron entrevistas a otros jóvenes dedicados a la actividad, integrantes de *Fumakaka*, *Niños Quinoa* y *Bubble Gung*, tomándose en

cuenta por igual sus particularidades y propuestas, las cuales enriquecen la información obtenida en campo.

2. Perfil del joven graffitero

The writers say you can always spot another writer by the stains on his hand and by the way he watches the train as they go by. When they first meet for the first time, they say 'what do you write?'

(Chalfant & Cooper, 1984: 41)

*Un graffitero puede identificar a otro graffitero por las manchas en su mano y por la manera cómo observa pasar un tren. Cuando se conocen por primera vez, se preguntan: '¿qué es lo que escribes?'*⁶⁰

(Chalfant & Cooper, 1984: 41)

Este apartado tiene como objetivo identificar al joven que hace graffiti, ahondando en las decisiones que tomó respecto al mismo (la elección del *tag* o firma, por ejemplo), sus motivaciones (aspiraciones, el lugar que la actividad ocupa en su vida) y gustos (musicales, influencia de otros artistas, entre otros). Busca conocer también sus inicios, su incursión en el mundo del graffiti y lo que éste le ofrece (conocer sobre la especificidad del graffiti para el joven), además de saber el discurso que maneja al respecto y sus percepciones. Todo esto se ha logrado por medio de entrevistas en profundidad a los siguientes jóvenes, quienes serán nombrados a lo largo de esta tesis por los seudónimos (*tag*) que utilizan cuando hacen graffiti⁶¹:

⁶⁰ Traducción propia.

⁶¹ A continuación, se presenta nuevamente el cuadro incluido en la introducción para facilitar la lectura de esta tesis de aquí en adelante.

Cuadro 3 Relación de jóvenes graffiteros entrevistados de acuerdo a agrupaciones

Grupos	Informantes principales		Informantes secundarios
	DMJC	Colectivo El Codo	De otras agrupaciones
Integrantes	<i>Berns</i> <i>Pésimo</i> <i>Entes</i> <i>Neat</i> <i>Dem</i> <i>Daoe</i> <i>Orbit</i> <i>Fog</i>	<i>Wa</i> <i>3:38AM</i> <i>Radio Chu</i> <i>Be</i> <i>Iturburu</i> <i>Was</i> <i>Baby</i>	<i>Wes</i> <i>Nyeth</i> <i>Naf</i> <i>Seimiek</i> <i>Sef</i>

Fuente: Elaboración propia. Setiembre del 2008.

2.1. Identificando al joven que pinta graffiti.

¿Quién pinta graffiti? En un inicio, consideraba muy difícil poder ubicar a los autores de tan fugaz arte y que, supuestamente, eran autores que buscaban ser anónimos de alguna manera. No tenía ni un contacto. Pero fue un amigo que al enterarse de mi interés por el tema, me comentó que una amiga suya conocía a un joven que pintaba graffiti hace algún tiempo. Me dio su teléfono y lo llamé.

Resultó ser *Pésimo*, pionero en la actividad y considerado en el círculo como uno de los mejores exponentes del graffiti peruano en la actualidad. Fue un buen comienzo y con el tiempo se convirtió en uno de mis informantes principales, así como luego lo fueron *Entes*, *Neat*, *Wa* y *3:38am*. Conociendo sólo a uno, pude llegar a conocer muchos más jóvenes, además de las diferentes actividades relacionadas al graffiti en Lima.

Con fines de poder presentar adecuadamente a los jóvenes que conforman esta investigación, tuve en cuenta tres entradas diferentes pero que deben ser consideradas como relacionadas entre sí. En primer lugar, consideré variables como género, rango de edad, tiempo que tienen en la actividad, nivel socioeconómico, distritos de residencia y nivel educativo alcanzado, las cuales me permitirán una descripción general. En segundo lugar, en una entrada más subjetiva, agrupé las diversas motivaciones y razones que los llevan a pintar graffiti, tanto en sus inicios como en la actualidad. Finalmente y como complemento de las dos entradas anteriores, se presentan el resto de actividades y preferencias diferentes al graffiti que poseen estos jóvenes.

2.1.1. Edad y tiempo que tienen en la actividad

La “edad” asume diversas valencias no sólo entre diferentes sociedades sino en el interior de una misma sociedad al establecer diferencias, principalmente, en función de los lugares sociales que los jóvenes ocupan en la sociedad. La edad, aunque es un referente importante, no es una categoría “cerrada” y “transparente” (Reguillo, 2000:25).

Panfichi y Valcárcel (1999), por otro lado, consideran que el concepto del “juventud” alude a varias realidades y que la más conocida es esta que encasilla una etapa cronológica del individuo, en la que no es adulto ni niño, un tiempo pasajero marcado por la espera. Sin embargo, para los autores, las relaciones entre la edad biológica y la edad social son muy complicadas porque los límites de la juventud son una construcción social y cada época marca donde se inicia y dónde concluye esta etapa.

La edad fue una variable a considerar no sólo debido a que es una característica que comparten casi todos los entrevistados; también porque, bajo estas similitudes, se puede analizar su accionar como individuos y como grupos, revelando intereses compartidos y metas personales.

Los chicos que entrevisté tienen actualmente entre 22 y 27 años. Un grupo tiene buen tiempo pintando, entre 7 y 13 años; otros tienen alrededor de 4 a 6 años en la actividad. Los primeros pertenecen al *crew* DMJC (los miembros que tienen más tiempo son *Berns* con 13 años y *Dem* con 12) y al grupo *Fumakaka*; mientras los segundos, al Colectivo El Codo y exponentes como *Sef*. Una excepción en dicho rango es el caso de *Fog*, integrante de DMJC, el cual tiene 34 años y tiene poco más de cinco años pintando graffiti⁶².

2.1.2. NSE y distrito de residencia

La actividad del graffiti no se restringe a zonas ni poblaciones marginales como solía atribuírsele en el pasado; al contrario, es realizada por jóvenes de todos los estratos y ha trascendido todos los distritos de Lima. A diferencia del surgimiento de la actividad en los barrios newyorkinos, la aparición del graffiti en Lima se dio de la mano de jóvenes que vivían y viven en distritos como Miraflores, San Isidro y Surco, relacionados a poblaciones de un mayor nivel adquisitivo, para luego dar paso a otros estratos en distritos como Cercado de Lima, San Martín de Porras y Chorrillos.

Pero, de acuerdo a lo observado en las visitas a algunos de sus hogares y los medios a los cuales tienen acceso como el Internet y la Televisión por Cable (la mayoría los tiene en casa), además del acceso a ciertas marcas de ropa y lugares de

⁶² Recientemente, fue anexado a DMJC su miembro más joven: *Musik*, con 20 años de edad.

esparcimiento (como en Miraflores y en Barranco), puede decirse que los jóvenes entrevistados provienen de hogares de clase media y clase media baja, dispersos en distritos como San Martín de Porres, Breña, Salamanca, Chorrillos, Cercado, Surquillo, Pueblo Libre, San Miguel, Miraflores, etc.

Durante el trabajo de campo, todos aún vivían en la casa de sus padres, a excepción de *Fog* y *Wa*, quienes eran los únicos económicamente independientes. El resto, sin embargo, percibía ingresos de diferentes trabajos, ya sea pintando graffiti o no, solventando sus propios gastos en material, transporte y diversión. Por su parte, *Naf* y *Seimiek* ya se encontraban trabajando, el primero con su padre y el segundo como free lance en estudios de diseño gráfico. Aquellos que aún se encontraban cursando estudios superiores, como *Dem*, *Wes* y algunos integrantes del Colectivo El Codo, contaban con el apoyo económico de padres y familiares para el cubrimiento de este tipo de gastos.

La capacidad adquisitiva es un elemento importante en el desarrollo de estos jóvenes como graffiteros y artistas, ya que determina no sólo la disposición de material sino la posibilidad de llevar estudios superiores relacionados a las artes plásticas o diseño, otra herramienta útil en su búsqueda de reconocimiento. De esta manera, unos podrían presentar cierta ventaja o mayores posibilidades que otros en lo que a desarrollo profesional y capital simbólico se refiere.

Este desarrollo va más allá del lugar de residencia o de los distritos relacionados con estratos socioeconómicos altos o bajos. En el caso de los integrantes del Colectivo El Codo, por ejemplo, sus familias tuvieron la capacidad adquisitiva para solventar estudios superiores, pero mientras unos viven en Miraflores (*Radio Chu*) o Surco (*Iturburu*), otros viven en Cercado de Lima (*Was* y *Be*) o Breña (*Wa*). Por otra parte, tanto *Dem* como *Neat* viven en SMP, pero solo la familia del primero tuvo los recursos para solventar sus estudios superiores; *Berns* también vivía en SMP antes de

migrar a Australia donde llevó una carrera de diseño. Asimismo, *Wes* y *Entes* viven en Chorrillos y solo el primero ha culminado sus estudios, sin embargo, no ha presentado el desarrollo del segundo quien actualmente trabaja y estudia gracias a una beca parcial en Corriente Alterna, corriendo con los gastos de matrícula y materiales⁶³.

Las motivaciones personales y el talento no son determinantes, pero seguirán siendo parte importante durante el proceso hacia el reconocimiento. *Pésimo*, por ejemplo, es un caso particular debido a que ha sido criado en una familia de artistas⁶⁴, logrando un desarrollo como graffitero a lo largo de los años en base también a estas influencias y conocimientos recibidos aunque aún no haya culminado sus estudios superiores de arte⁶⁵.

2.1.3. Género

Todos los miembros que conforman tanto el Colectivo El Codo como el *crew* DMJC son varones. Esto corresponde a la situación de la actividad misma del graffiti en Lima, la cual es una práctica casi exclusivamente masculina (como otras actividades relacionadas al mismo como el skate, el break y el rap), siendo mínima la presencia de graffiteras. Los entrevistados señalaron desconocer las razones de esta minoría en el caso peruano, atribuyéndolo sencillamente a una “falta de interés”⁶⁶.

⁶³ Lo cual es un presupuesto igualmente alto que debe asumir este joven.

⁶⁴ Tanto su padre como una de sus hermanas mayores son pintores, mientras que su madre es escultora.

⁶⁵ *Pésimo* abandonó la Escuela de Bellas Artes, luego de un año de estudios.

⁶⁶ No se indagó profundamente sobre este tema en particular debido, por un lado, a que no constituía uno de los objetivos de esta tesis y, por otro, a que la totalidad de los integrantes de ambos grupos (a quienes se buscaba perfilar como autores detrás de la imagen) son varones. Tal vez esta situación cambie en años posteriores, con un mayor crecimiento de la actividad en nuestra ciudad.

Durante el trabajo de campo, sólo dos mujeres fueron mencionadas por los jóvenes entrevistados: *Snire* y *Pérez*; la primera no pertenece a ningún *crew* en particular aunque pinta graffiti hace varios años y es conocida entre los miembros de DMJC, mientras que la segunda fue integrante del Colectivo El Codo en sus inicios, retirándose tiempo después por motivos personales para luego concentrarse exclusivamente en sus estudios de artes plásticas en la Escuela de Bellas Artes.

A pesar de esta realidad, cabe recordar que durante los inicios de la actividad en nuestra ciudad capital la presencia de *Lady Buku*, por un lado, participando en las primeras intervenciones ilegales y, por otro, apoyando la formación del primer *crew* de graffiteros en todo Lima, fue fundamental para el desarrollo y evolución del graffiti hasta su situación actual⁶⁷.

2.1.4. Estudios

A diferencia de los jóvenes de la Escuela de Bellas Artes, en el 2005, casi todos los integrantes de DMJC no estudiaban y algunos habían abandonado sus estudios ya sea por motivos personales o económicos. *Entes* estudió diseño en el Instituto San Ignacio de Loyola (ISIL) por 3 años, así como *Fog* lo hizo por dos años en Toulouse Lautrec; *Pésimo*, por su parte, estudió de pintura en la Escuela de Bellas Artes alrededor de un año. Ninguno culminó estos estudios. Sólo *Berns* y *Fater*, poseen estudios superiores completos de diseño: el primero estudió en una

⁶⁷ Graffiteras famosas en otras partes del mundo han sido *Eva 62*, *Barbara 62* y *Lady Pink*, quienes participaron en los inicios de este movimiento en Estado Unidos; sólo la última (nacida en Ecuador y criada en Nueva York) continúa en la actividad (<http://www.pinksmith.com>). Actualmente, destacan en escena Hera (Alemania), Miss 17, Claw, Siloete, (Estados Unidos), Missil (Francia) y Venus (España). Una página interesante donde pueden apreciarse trabajos de graffiteras alrededor del mundo es GraffGirlrz (www.graffgirlz.com/girlz.php), donde pueden encontrarse no sólo registros fotográficos, sino información a través de foros, entrevistas y enlaces a los websites personales de estas artistas.

universidad de Nueva Zelanda, país donde reside y el segundo, estudió en la Pontificia Universidad Católica (PUCP). Por otro lado, *Dem* culminó estudios de ingeniería en la Universidad Nacional de Ingeniería (UNI).

Esta situación cambió a inicios del 2006, otorgándole importancia a la preparación superior luego de varios años de evolución por cuenta propia: *Pésimo* está considerando retomar sus estudios de pintura, *Daee* y *Neat* quieren empezar a estudiar y *Entes* obtuvo una beca para estudiar arte en Corriente Alterna⁶⁸.

Al parecer, estos jóvenes están llegando a la conclusión de que obtener estudios superiores los colocaría un peldaño más arriba en su carrera como artistas y, sobre todo, ser reconocidos como tales. Muchos desean, y algunos ya lo están logrando, alcanzar su objetivo de poder vivir del graffiti, consientes de que actualmente en el Perú dicha tarea aún se presenta difícil debido sobre todo al estado de desarrollo en que se encuentra la actividad en nuestro país; a diferencia de EE.UU. y países europeos, como España y Alemania, que poseen más de 25 años de desarrollo en la actividad⁶⁹. Su reconocimiento, entonces, puede ser asegurado mediante la obtención de un título profesional. Un diploma, un documento que los presente como artistas ante la sociedad limeña y ante el mundo.

⁶⁸ Instituto en el cual se encuentra estudiando actualmente.

⁶⁹ De presentarse la oportunidad para cualquiera de migrar o estudiar fuera, considero que ésta no sería desperdiciada.

Esta decisión fue considerada luego de varios años en la actividad, siendo reconocidos como los más experimentados dentro del círculo de graffiteros limeños e iniciando su ingreso a otros espacios como galerías de arte y mercado con la venta de sus diseños para marcas de ropa; por lo cual perciben ya mayores ingresos económicos que hacen posible el pago de estudios superiores. Por otro lado, a la par que



Foto 1. Entes en un taller de Corriente Alterna, Miraflores. Junio del 2006

aprenden y experimentan su destreza por cuenta propia, consideran importante una línea por donde guiar su creatividad. Asimismo, la posibilidad de aprender les abre nuevas puertas, adquiriendo otro tipo de conocimiento y otras herramientas que harán evolucionar su trabajo mucho más. Así, parece ser que la posesión de un título profesional no sólo es importante por sí misma, garantiza y legitima toda su experiencia, tanto en la calle propiamente dicha como en los otros espacios a los que van ingresando.

Los integrantes de CODO, en cambio, empezaron su relación con el graffiti del otro lado: acercándose a éste por medio de las técnicas y herramientas aprendidas en la Escuela de Bellas Artes⁷⁰, las cuales adaptarían luego para hacer graffiti⁷¹. En otras palabras, estos jóvenes buscan fusionar sus conocimientos de arte en la Escuela con lo que han aprendido de graffiti en estos últimos años; el cual es, para ellos, una técnica más y como tal será utilizada para el desarrollo de su carrera como artistas. Les interesa intervenir la calle por las diversas posibilidades que les ofrece como

⁷⁰ Como composición y uso de colores, proporciones y dimensiones de cuerpos y objetos, entre otros.

⁷¹ La única excepción en cuanto a tiempo entre los integrantes del CODO es *Wa*, quien empezó a pintar graffiti autodidactamente en su Piura natal, decidiéndose a estudiar arte Lima.

soporte y porque es, para ellos, una suerte de medio de comunicación masivo, por el cual transitan miles de personas que pueden apreciar sus intervenciones. Es así, también, una manera más rápida de hacerse conocidos y mostrar su propuesta.

Por otro lado, no dejan de realizar trabajos con otras técnicas y sobre otros soportes que no involucren al graffiti o a la calle. Se desarrollan en ambos aspectos, es decir, trabajan tanto en sus talleres, ya sea con pinceles y óleos en un lienzo, con carboncillo en un papel o con grabados sobre fibra de vidrio; como en la calle, interviniendo, con spray y plumones, soportes urbanos de manera legal e ilegal.

Finalmente, están *Nyeth*, integrante de *Niños Quinoa* junto con *Pésimo* y *Entes*, y *Wes*, integrante de *Bubble Gung* junto con *Jade*, quienes aprendieron a pintar graffiti de manera autodidacta y también son pioneros en la actividad, pero que decidieron estudiar otras especialidades como Hotelería y Turismo (Universidad San Martín de Porras) e Industrias Alimentarias (Universidad Nacional Agraria de La Molina), respectivamente. *Naf* y *Seimiek*, por su parte, estudiaron arquitectura y diseño gráfico, respectivamente⁷². Otro caso es de *Sef*, ex-integrante de *Movimiento Kaos* (MK)⁷³, uno de los entrevistados más jóvenes, que con muy pocos años en la actividad logró desarrollarse rápidamente de manera autodidacta, decidiendo ingresar a la Escuela de Bellas Artes para mejorar su técnica y aprender otras nuevas.

⁷² No se tiene registro de los centros de estudio donde cursaron sus respectivas profesiones.

⁷³ Cuyos integrantes decidieron separarse, al año siguiente de la realización del trabajo de campo para esta tesis.

2.2. Motivaciones

Las razones por las cuales un joven decide pintar graffiti son diversas; identifico dos grupos de motivaciones. El primero se refiere a aquellas más subjetivas, que marcaron sus inicios y su relación con la calle, además de la toma de decisiones en torno a la actividad; el segundo se refiere a aquellas que dirigen su accionar actualmente y determinan el lugar que ocupar el graffiti en sus vidas, se trata de motivaciones más actuales y relacionadas a una especialización en la actividad.

2.2.1. Motivaciones iniciales: conociendo la actividad del graffiti

En primer lugar, es importante señalar que este tipo de motivaciones se mantuvieron a lo largo de los años, constituyendo aún las razones principales por las cuales un joven decide pintar graffiti.

La mayoría de los entrevistados conoció la actividad siendo adolescentes, como en el caso de los pioneros, por lo cual se sintieron impresionados (de la misma manera que los adolescentes newyorkinos luego del reportaje sobre *Taki183*) y desearon explorarla, motivados por la curiosidad. El graffiti en ese entonces, a mediados de los noventa, era una actividad relacionada sólo a las pintas políticas y a las hechas por las barras bravas de clubes deportivos, las primeras con fines de protesta o de campaña política, y las segundas con el fin de marcar el territorio de determinado grupo o amedrentar e insultar a las barras del equipo rival. Con la llegada de *Trans* a Lima y su estilo de influencia newyorkina, esta actividad tomó un nuevo giro en nuestra ciudad. Para muchos, la curiosidad se convirtió en interés y dedicación.

Teniendo en cuenta lo declarado por los jóvenes entrevistados, la principal motivación para pintar graffiti es la capacidad de expresión que les otorga. Encontraron en éste, de la mano de los diferentes espacios en los que se manifiesta y de los materiales con los que se realiza, una gama de posibilidades de expresión de sí mismos; dejando evidencia de su presencia, de su paso y recorridos por la ciudad, con tan solo una marca⁷⁴. Todo lo cual deriva en una satisfacción personal, los jóvenes se sienten bien pintando. En otras palabras, se sienten bien consigo mismos porque tienen, además, la oportunidad de hacer lo que les gusta.

[...] es que hay tantas cosas chéveres que uno ve siempre que al final no tiene dónde acabar. Y las motivaciones de pintar son solamente eso, ¿no? Las ganas que uno tiene de hacer lo que le gusta: pintar. Y dejar el todo por eso, por pintar⁷⁵ (Pésimo, integrante de DMJC).

Lo k más me gusta de pintar es k soy libre de aser lo k me benga en mente i expresarlo es como yo mismo, en mi propio mundo, en el cual yo doy las reglas...⁷⁶ (Berns, integrante de DMJC).

Por otra parte, el graffiti les ofrece una forma de expresión particular, que pueden considerar como propia y libre, sin mayor restricción que los límites de su imaginación y capacidad creativa. Esto hace que en la realización del graffiti se involucren sentimientos y sensaciones que hacen de su trabajo algo más personal aún y se identifiquen y reconozcan a través de él.

Me ofrece estar un momento tranquilo, es un momento que me relajo, es un momento en el que pinto y me olvido de todo lo que hago, de todo lo que me ha pasado, de todo, de repente mis problemas, me olvido y en ese momento estoy contento, estoy alegre, estoy haciendo lo que realmente me gusta... me

⁷⁴ Para Costa, Pérez y Tropea, la capacidad de "...poder dejar una huella constante, una estela, de la propia existencia en la ciudad, una marca del tránsito se corresponde con un principio casi instintivo" (1996:42).

⁷⁵ Pésimo. Junio del 2005.

⁷⁶ Berns. Agosto del 2006. Fragmento copiado literalmente de la entrevista realizada vía e-mail.

*satisface, mejor dicho, hacerlo... sin hacerlo no puedo estar tranquilo, para mí todo es graffiti, graffiti y ya*⁷⁷ (Orbit, integrante de DMJC).

Ahora bien, estrechamente relacionada a la satisfacción personal y aparición de sentimientos, se encuentra una vocación artística que, considero, todos comparten y la cual encontró su lugar al ser plasmada en una superficie urbana. Como ya se había mencionado, la calle les otorga una infinidad de soportes nunca antes vistos como tales, como también infinitas posibilidades de formas, tamaños y texturas. Las calles de una ciudad como Lima son abordadas desde su visualidad: la distribución de sus edificaciones, paraderos, los circuitos de caminos que conectan a todos sus distritos y poblaciones, las cuales se ven atraídas a su vez por una gama de publicidad, que tiene su máxima expresión en grandes paneles.

Pero el soporte no es el único desafío, también lo es el material porque el manejo de una lata se spray implica una habilidad muy diferente a la del manejo de un pincel sobre el lienzo: el instrumento no toca directamente el soporte. Así lo señalan los propios autores:

*[...] por ejemplo, una pintura expresionista, un paisaje, ¿no? O sea por qué llama la atención, no porque es un paisaje sino por la forma en que ha sido pintado y eso es lo que prevalece y algo así eso es lo que quiero, me gusta mucho la forma en cómo es y cómo puedes usar un soporte así, y después lograr mover a la gente, llamar la atención, eso es un gran motor para continuar*⁷⁸ (Radio Chu, integrante de CODO).

*[...] trazo con rodillos, pincel, brocha. También sigo usando las latas porque son divertidas, te dan otro ritmo que es rápido a comparación del pincel y la brocha pero el acabado que te da también el rodillito, las latas, esas cosas, el pincel, también es divertido, entonces, juegas con eso, tienes más materiales para trabajar, eso me gusta bastante*⁷⁹ (Seimiek, integrante de Fumakaka).

⁷⁷ Orbit. Julio del 2006.

⁷⁸ Radio Chu. Julio del 2006.

⁷⁹ Seimiek, Junio del 2006.

La naturaleza de la calle, entonces, resulta atrayente para estos jóvenes, deseando recorrerla, lo cual les otorgará así la oportunidad de conocer más su ciudad. Y al recorrerla, la descubren, aprenden a conocerla y se reconocen a ellos mismos en ella. Si bien el graffitero intenta llegar a todos los lugares posibles para “ser visto”, puede ser físicamente improbable que llegue a recorrer toda la ciudad. Como se verá más adelante, los jóvenes recorren las calles de Lima con sus graffitis siguiendo una suerte de circuitos que tienen como referencia básica e inicial sus distritos de residencia y lugares que frecuentan, como centros de estudios o lugares relacionados al ocio y la diversión. Tales circuitos no son cerrados, ampliándose a la par de cómo crecen y se desarrollan sus redes de amistades, contactos y trabajo, pudiendo expandirse considerablemente y abarcando gran parte del territorio de la ciudad.

Un ejemplo de esto. Un joven puede vivir en Chorrillos, cuyas calles recorre e interviene, así como las calles del distrito de residencia de su amigo graffitero que vive en Salamanca o en San Martín de Porres. Luego, dicho amigo le presenta a otro y lo invita a ser parte de su *crew*. Al mismo tiempo, otro amigo con el que estudia en un instituto de arte le presenta un publicista interesado en graffiti y lo invita a pintar su negocio o lo contrata como diseñador exclusivo de su marca.

Por otro lado, la temprana edad en la que descubren el graffiti ubica a estos jóvenes en una etapa de formación de identidad, en la cual buscan encontrarse a sí mismos, tratando de descubrir qué es lo quieren y definir sus objetivos para el futuro. Al empezar tan jóvenes, no todos saben explicar sus primeras motivaciones o no las recuerdan, mencionando incluso que puede haber sido por una moda, que creyeron sería pasajera. Otros se iniciaron en la actividad por medio de las barras, como fue el caso de *Neat*, por ejemplo. Fue parte de la barra Falange de Universitario de Deportes con amigos de su barrio en San Martín de Porres, junto a los cuales tuvo sus primeros contactos con el spray y con la escritura en la calle. Al inicio sólo escribía sus

sobrenombres y frases relacionadas a su equipo favorito, sin embargo, con el tiempo, el uso del material llegó a gustarle tanto que pensó en hacerlo más en serio. Otro joven con un inicio algo similar es *Pésimo*, integrante de DMJC.



Foto 2. *Pésimo* en mural de San Miguel. Mayo, 2006.

*Empecé pintando en mi barrio cosas de barras. [...] Estaba en una barra y pintaba cosas, entonces me gustó. Porque también la sensación esa de pintar, con miedo, cuando te libras de eso es bravazo, eso es como una adrenalina [...] Al principio malograba, malograba, hacía cosas horribles⁸⁰ (*Pésimo*, integrante de DMJC).*

Sin embargo, proveniente de una familia de artistas, las motivaciones de *Pésimo* se vieron alimentadas por el trabajo de su padre y hermana mayor, referentes que hacen de su caso más particular, ya que sin negar su vocación artística como motivación principal, es el único joven que creció con el arte en su casa. El resto de jóvenes no tuvo referentes tan directos, tan cercanos. Pero, de cualquier modo, una vez tomada la decisión de pintar graffiti, estos jóvenes inician su proceso de desarrollo como graffiteros y artistas.

Otra de las motivaciones iniciales, y que aún se mantiene como principal entre la mayoría, es la adrenalina que les provoca la sensación de hacer algo prohibido, a escondidas y a altas horas de la noche. Siendo adolescente, irán en la búsqueda de

⁸⁰ *Pésimo*. Octubre del 2003.

sensaciones intensas, entre las cuales destaca la rebeldía y la trasgresión de reglas, no sólo de casa sino del ornato público. Lograrlo, también le otorgará cierto placer.

Pero, en un contexto más amplio, esta motivación podría estar incitada a su vez por la época misma en la que vivimos, en la cual mientras la violencia se nos aparece cada vez más cotidiana a través de los medios de comunicación, se crea toda una industria a su alrededor. Un ejemplo sería la proliferación de una cultura y mercado del riesgo, de la mano de una creciente oferta de adrenalina, donde agencias y empresas de turismo ofrecen el deporte de aventura o viajes peligrosos como lo más novedoso a experimentar, invitando a la osadía y a la valentía, que son a su vez formas de quebrantar los límites con lo permisible y aceptable (incluso lo prudente).

Finalmente, el graffiti les otorga la posibilidad de jugar un doble papel entre el anonimato y el reconocimiento. Por un lado, ocultan su identidad socialmente reconocida detrás de un seudónimo y por otro, buscan hacerse conocidos por la calidad de sus trabajos, lo cual también les brinda satisfacción. Con el tiempo, luego del desarrollo de la actividad en Lima, la mayoría de los jóvenes entrevistados muestran sus rostros en los medios de comunicación cuando éstos cubren algún evento o dan sus nombres reales cuando de una exposición en una galería de arte se trate.

2.2.2. Motivaciones actuales: hacia una especialización de la actividad

Los integrantes de DMJC y del Colectivo El Codo se han convertido en promotores de la actividad del graffiti en nuestra ciudad. Ambos grupos se interesan en el ingreso del graffiti a otros espacios, creando circuitos de intervención en torno también a galerías, tiendas de ropa, talleres de graffiti, entre otras actividades.

Si bien he señalado que todos estos jóvenes poseen una vocación artística cabe destacar que ésta tiene, a mi parecer, diferentes grados de desarrollo. Para un grupo, pintar graffiti es una suerte pasatiempo que realizan en sus tiempos libres (aunque les gustaría invertir más horas en él) y cuando tienen material o dinero para comprarlo, además de que lo intercalan con otras actividades: trabajo, estudios, etc. En otras palabras, para algunos es un placer pintar graffiti pero no es su actividad principal.

En el caso de los integrantes del Colectivo El Codo, su dedicación al graffiti no es exclusiva porque su realización convive con otras formas de intervención y trabajo que también desarrollan (pintura, escultura, grabado, entre otras), el graffiti sólo es una parte de ese amplio universo de posibilidades de expresión que ofrece su formación académica.

Sin embargo, otros decidieron dedicarse a esta actividad a tiempo completo, desarrollando un estilo propio y optando por el graffiti como una forma de vida. Esta decisión, implica un gran compromiso por parte del joven, practicando e innovándose constantemente, especializándose como cualquier profesional en cualquier área de trabajo.

Dentro de un solo trabajo encuentras cosas que te gustan, cosas que no te gustan... no es que considere malo ni bueno, es que siempre lo estoy viendo de una manera progresiva, estoy pensando... siempre tratando de hacer lo mejor que puedo, ¿no?⁸¹. (Pésimo, integrante de DMJC).

Me doy cuenta que cada día puedo evolucionar más, o sea yo pienso que no va a llegar el punto en que agarre un estilo siempre, o sea siempre voy a estar evolucionando. (...) hay gente que fácil se cree mucho con el tiempo que tiene, pero en verdad... creo que pensar así como pienso yo, como que te da ganas de seguir adelante⁸² (Daoe, integrante de DMJC).

⁸¹ Pésimo. Junio del 2005.

⁸² Daoe. Mayo del 2006.

Esta tarea se hace más difícil aún debido a que en nuestro país el graffiti no tiene el lugar que ocupa en países de Europa y en EE.UU. donde es considerado abiertamente como un arte, además de resultar rentable. Los jóvenes graffiteros son consientes de esto y buscan que su arte sea reconocido y apreciado como tal; otros, ya lo abandonaron.



Foto 3. Pieza de Neat en el local de Headworx en el Centro Comercial Megaplaza en Los Olivos. Agosto, 2005

Durante el trabajo de campo (2005-2006), la mayoría a obtenía ingresos pintando, creando sus propios diseños, siendo contratados y buscados por terceros interesados la actividad de diferentes maneras, como curadores de arte o jefes

de marketing de ciertas marcas como Headworx (Ver foto 3), Red Bull, Inca Kola, entre otras. Estas relaciones se mantienen en el tiempo (es más, buscan ser conservadas), generando otras, ampliando su círculo de contactos así como sus posibilidades de trabajo⁸³.

Cabe señalar que tales oportunidades no se restringen en un ámbito de mercado y consumo. Por ejemplo, el Colectivo El Codo, por intermedio de la Municipalidad de Lima, pintó las imágenes del Parque Santa Rosa de Lima, en la

⁸³ Miembros de DMJC como *Fog*, *Daao*, *Pésimo* y *Orbit* fueron convocados a participar al Festival *Kosmopolite* realizado en la ciudad francesa Bagnolet, en Junio del 2008, representando al Perú. Se trata de uno de los principales eventos que celebra la actividad del graffiti, en coordinación con municipios y autoridades pertinentes; y que reúne a graffiteros de todo el mundo, interviniendo ya varias ciudades europeas desde hace 5 años. Ver: <http://kosmopolite.com/Site/content/view/84/95/lang.es/>. Otro festival de renombre es el Underpressure (<http://www.underpressure.ca/>), que se lleva a cabo en Canadá hace 6 años. En Latinoamérica, se celebró el Festival Sudaka, el 2004, en Chile; participaron *Entes* y *Pésimo*.

Avenida Tacna, para su inauguración⁸⁴ (Ver foto 4). El mismo grupo también ha pintado, en más de una oportunidad, la fachada del Centro Cultural España, a pedido de la misma institución.

Ya posteriormente, los contratos empezaron a hacerse más frecuentes y duraderos⁸⁵; así como toda la publicidad que éstos le otorgan a la actividad. Los medios de comunicación escrita, como diarios y revistas, brindan una cobertura que presenta eventos que incluyen graffiti o que presentan reportajes y entrevistas a sus autores. En otras palabras, hacen una invitación explícita a ver el graffiti en la calle y en cualquier espacio que en determinado momento se manifieste.

Estas relaciones no sólo son importantes por ser rentables para sus autores, sino también por consideraciones profesionales. Además de las exposiciones en galerías de arte, muchos jóvenes han sido invitados a conversatorios y seminarios sobre juventud y arte⁸⁶, otros son llamados a dictar



Foto 4. Mural pintado por 3:38AM en las instalaciones del Parque Santa Rosa de Lima. Agosto, 2006

⁸⁴ Si bien el trabajo puede considerarse un mural, el auspicio requirió spray para su elaboración y el grupo encargado fue convocado por ser conocido como un colectivo de arte, el cual tiene entre sus producciones al graffiti.

⁸⁵ La marca de ropa juvenil Vans, contrató a *Entes* como artista exclusivo, lo cual implica que éste participará en todo evento en que la marca se presente auspiciándolo con ropa y materiales. A su vez, *Entes* asume el compromiso de colocar el nombre de la marca en cualquier otro evento del cual él sea partícipe.

⁸⁶ A mediados del 2006, el Centro Cultural Peruano Británico organizó conversatorios sobre hip hop y graffiti, ofreciendo una charla semanal, invitando a sus exponentes más destacados en cada ámbito.

talleres en instituciones reconocidas⁸⁷ (Ver Anexo 2). Incluso pueden ofrecer oportunidades de estudio⁸⁸, para aquellos que no la tuvieron antes. Queda claro, entonces, que en esta actividad es importante tener y mantener contactos.

En este punto cabe señalar otra particularidad del Colectivo El Codo, cuyos integrantes enfrentan de diferente manera el reto de su producción artística, su situación a futuro y el lugar que ocupa el graffiti en ella. Si bien para estos egresados de la Escuela de Bellas Artes, el graffiti forma parte del arte que buscan desarrollar, no implica necesariamente una forma de vida, en la cual incluyen la gama de conocimientos aprendidos durante su formación académica como artistas, propiamente dichos. Además, junto al graffiti, realizan otro tipo de intervenciones en la ciudad que incluyen el uso de stickers (calcomanías)⁸⁹ y estenciles (plantillas)⁹⁰, los cuales han sido llevados también a galerías de arte.

[...] yo no pienso en la calle, pienso en soportes. Si tú ves mi taller o ves mis cosas, no siempre uso un lienzo, uso un lienzo, uso un parabrisas, uso una caja que encuentre por ahí, uso un triplex que encuentre por ahí, uso un cartón, un reloj, hasta uso carteles, afiches o sea, en realidad, lo que a mí me interesa más que la calle es el soporte. [...] En realidad, como que no tienes muy bien en claro por qué pintas en la calle y tampoco lo quieres tener muy bien en claro porque si lo tienes muy bien en claro se acaba la cosa, ¿no? Terminas cuestionándote que eres un vándalo, que es indebido, que no se tiene que hacer y prefiero tener el otro cuestionamiento, el de 'qué pared me toca hoy día pintar', 'manya, esa pared está buena'⁹¹. (Wa, integrante de CODO).

⁸⁷ Wa trabaja actualmente en el Museo de Arte de Lima, dictando clases de dibujo para niños. Entes dictó un taller de graffiti por invitación de la Municipalidad de Barranco, así como Pésimo y Fog hicieron lo propio con la Municipalidad del Callao, a mediados del 2007. Ya en el 2008, Entes y Pésimo fueron convocados por el Museo de Arte de Lima (MAC) para llevar a cabo talleres de graffiti todos los sábados del mes de agosto.

⁸⁸ La relación profesional y amical entre Entes y el artista Giuseppe DiBernardi y el curador Rodrigo Quijano, quienes siguieron de cerca la producción y evolución del trabajo de este joven, fue importante para que Entes pudiera obtener una beca en Corriente Alterna.

⁸⁹ Láminas de papel blanco en la parte superior y pegamento en la parte inferior, las cuales son pintadas con diseños propios, pintándolas y dándoles forma antes de ser colocadas en la calle. Los stickers también se mandan a hacer por cientos, dejando al encargado de turno el motivo que se desea en la impresión.

⁹⁰ Plantillas a base de cartón, creadas por lo propios jóvenes, en las cuales se corta la superficie con los diseños o creación que se desea. Pueden ser accesorios en la pieza o mural del joven o puede ser la intervención misma como en el caso del uso que les da Naf.

⁹¹ Wa. Mayo del 2005.

Yo entendí que es como un apéndice del taller, o el taller es el apéndice de la calle. [...] Una extensión, una programación, o sea simplemente no uso pincel, óleo y demás con acrílico, pero tengo el aerosol, no uso mi lienzo de un color blanco o de un color beige, que puedo elegir el tono, tengo la pared que puede darme eso y aparte tiene dimensiones distintas, tiene un rebote distinto pero que hay gente que lo va a ver o que va a participar de un recorrido y se va a crear una participación a tu obra (3:38AM, integrante de CODO)⁹².

Finalmente, la actividad del graffiti les ofrece a estos jóvenes un espacio de socialización muy activo, en cual se reconocen y son reconocidos por otros como graffiteros y/o artistas. El graffiti les ha dado la oportunidad de conocer gente diversa y de forjar muy buenas amistades, y por lo mismo compartir buenos momentos; la actividad propició la formación de relaciones que trascienden hacia un aspecto más íntimo y personal del graffitero⁹³.

[...] es divertido, es mostro también juntarte porque sales con amigos, ¿no? [...] te ríes, te tomas una cafés, una red bull, ya nos quedamos a jatear un rato, vemos libros, hueveamos a forro y de ahí nos quitamos conversando, cagándonos de risa, burlándonos de los tombo y pintamos, regresamos, nos cuidamos, ¿manyas? Entonces, ese es el otro lado: amigos, es diversión, sales a una fiesta y después de la fiesta vas pintar, eso es mostro como trabajo de grupo. [...] yo he aprendido a pintar de todos mis amigos, mis amigos aprenden de mí, aprendemos entre nosotros: técnicas, formas de proponer, aprendemos a tener un rollo juntos... con el tiempo pues, ¿no?⁹⁴ (Be, integrante de CODO).

⁹² 3:38am. Agosto del 2006.

⁹³ La intención de agruparse y la afectividad que genera en relación a los miembros de un grupos, es uno de los elementos considerados en el apartado correspondiente a la formación de grupos.

⁹⁴ Be. Mayo del 2005.

2.3. Otras actividades

Durante el trabajo de campo, la mayoría de los integrantes del Colectivo El Codo se dedicaban a sus estudios de arte⁹⁵ y a desarrollar otro tipo de técnicas. Algunos se encontraban realizando trabajos relacionados a su formación académica: *Wa* era, y continúa siéndolo, profesor de arte para niños en el Museo de Arte de Lima (MALI) y *3:38AM* era asistente del artista Víctor Castro y dictaba clases particulares de pintura. Del resto de jóvenes entrevistados se tiene que los más “antiguos” buscaban un título profesional que los respalde, en carreras como diseño y arte.

Como ya se señaló, unos pocos estudiaban otro tipo de carreras: *Dem* y *Wes* estudiaron ingeniería (en la UNI y en la Universidad Nacional Agraria, respectivamente). *Nyeth*, además de estudiar Hotelería y Turismo en la Universidad San Martín de Porras, al momento del trabajo de campo, se encontraba trabajando en una agencia de Seguros Rímac. *Naf* se desempeñaba como arquitecto trabajando en el negocio de su padre y *Seimiek* realizaba trabajos de diseños de forma independiente (*free lance*). Dos casos me parecieron muy particulares durante ese mismo lapso de tiempo: el primero es *Orbit*, quien también se desempeñaba como estilista en el negocio de su padre y el segundo es *Baby*, quien trabajaba como barman los fines de semana en el local “Máncora”, ubicado en el Boulevard de Barranco⁹⁶.

Además del estudio y el trabajo, los jóvenes graffiteros realizan otras actividades que además pueden estar relacionadas a la del grafiti. Han organizado, por ejemplo, eventos como los “Encuentros de Graffiti” realizados en las avenidas Tomás Valle y Faucett, donde se invita principalmente a los graffiteros más jóvenes,

⁹⁵ Actualmente, todos ya han egresado de sus respectivas especialidades.

⁹⁶ Actualmente, ya ninguno de los dos se dedican a estas actividades. *Orbit*, además, reside ahora en España.

con poca experiencia, para ser evaluados por un jurado conformado por los más experimentados.



Foto 5. Ensayo de *Ciudad* en Casona de San Marcos. Mayo, 2005.

También han participado en eventos culturales auspiciados por distintas municipalidades como la de Barranco con el proyecto ProJoven (2001)⁹⁷ e instituciones como el Instituto de Defensa Legal - IDL (2005)⁹⁸ y Consorcio Juventud (2006)⁹⁹ que incluyeron al graffiti como una forma de transmitir su mensaje. Por otro lado, *Entes*, *Pésimo* y *Neat* participaron de un proyecto educativo promovido por el Servicio de Administración Tributaria (SAT) y dirigido a jóvenes en edad escolar para transmitirles la importancia del pago de los impuestos, ya que es dinero que va dirigido a mantener la ciudad limpia y ordenada. Bajo la dirección Augusto Navarro (que también los dirigió el 2003 en *Dogma*), la performance *Ciudad* (2006) incluía dos canciones de rap y la participación de dos actores, cuyo escenario iba siendo transformado con graffiti que dibujaba una ciudad limpia y segura. Aunque los organizadores no estuvieron muy de acuerdo con el formato de la presentación y la

⁹⁷ Convocatoria de Martín del Pomar, alcalde de Barranco en ese entonces, para la intervención de paredes públicas de dicho distrito con el fin de presentar a la población joven diferentes formas de arte.

⁹⁸ Festival de protesta contra la violencia y el porte de armas, que incluía stands de distintas organizaciones, las cuales brindaban información sobre su trabajo en torno a este tema. También tuvieron lugar presentaciones de malabaristas, capoeira, conciertos de rock y graffiti. Se habilitaron a los graffiteros planchas de tripley, imitando un muro, para realizar dibujos alusivos a la lucha por la paz. Su participación fue remunerada.

⁹⁹ Evento similar al realizado por el IDL, organizado por Encuentros Casa de La Juventud, bajo el auspicio del Consejo Nacional de Juventud (Conaju), por motivo de la culminación de un proyecto que formara líderes juveniles en el accionar político de sus barrios o comunidades.

aparición de los jóvenes, las presentaciones fueron bien aceptadas entre los escolares (de colegios estatales y unidades escolares).

Proyectos como el de *Ciudad* y la participación de jóvenes artistas como los integrantes del Colectivo El Codo en propuestas novedosas, promovidos por entidades privadas y del estado, forman parte de una corriente mundial que busca realizar por un lado, proyectos de desarrollo en campos de la cultura y por otro, la reintegración e inclusión social de los ciudadanos a través del arte. Los ejemplos van desde la gestión de Antanas Mokus (Bogotá, Colombia - inicios de los noventa) y la formación de una cultura ciudadana hasta el uso del Internet para convocar movimientos culturales como la propuesta “Libera un libro” (Lima, Perú - Setiembre, 2005) que consistió en colocar un libro sobre cualquier lugar ciudadano: en la banca de un parque o un jardín, por ejemplo, con un mensaje que invitaba a la persona que lo encontrara a leerlo, para luego volver a dejarlo, una vez leído, en otro lugar para que otra persona lo encontrara y lo leyera y así sucesivamente, escribiendo siempre el mismo mensaje, esperando que el libro recorra la ciudad a través de su lectura de parte de los ciudadanos (Ver Anexo 3)¹⁰⁰.

¹⁰⁰ También se desarrollaron este tipo de proyectos en penales y correccionales de Lima, con la implementación de talleres de pintura y artesanía, por mencionar solo algunos, que le brindaban al convicto un oficio que le fuera de utilidad una vez que éste busque reintegrarse a la sociedad civil.



Finalmente, cuatro integrantes del *crew* DMJC (*Kazú, Neat, Entes* y *Pésimo*), formaron el grupo DEMEJOTAS. Compusieron 7 temas propios durante el 2005, llegando a grabar un demo, el cual empezó a distribuirse a fines de Agosto del 2006 en Galerías Brasil (en la segunda planta, stand 40B)¹⁰¹.

Foto 6. *Entes* en estudio de grabación, San Miguel. Abril, 2005.

2.4. Historias personales: inicios

Las experiencias de los jóvenes graffiteros entrevistados fluctúan entre los 5 y 13 años, iniciándose a diferentes edades y en distintos ámbitos. Gran parte de ellos tuvo interés por la actividad siendo adolescentes, entre los 14 y 16 años. Sus primeros trazos y bocetos los realizaban papel: en sus cuadernos de colegio y sketch books¹⁰²; luego también servirían los baños del colegio y las paredes de su cuarto. Los integrantes del Colectivo El Codo, por su parte, tomaron la decisión de estudiar arte profesionalmente, luego de decidirse entre otras carreras como arquitectura o diseño gráfico. Es durante sus estudios superiores que surge el interés de pintar graffiti.

¹⁰¹ Cabe destacar que *Entes, Pésimo* y *Neat* compusieron y grabaron un tema para la primera parte de la miniserie peruana “La Gran Sangre”, que transmitió Frecuencia Latina entre los meses de Abril y Junio del 2006.

¹⁰² Esta práctica también la realizaron los jóvenes graffiteros de los años 70 cuando se iniciaron en el graffiti. “Todo joven graffitero posee un sketch book en el cual esboza las piezas que pintará. Adicionalmente al propio trabajo, las hojas de dicho cuaderno contenían los esbozos de piezas de otros graffiteros, los cuales también usarían como modelos” (Chalfant y Cooper, 1984: 32). Traducción propia. También se le llama *piece book* (ver Glosario).

Algunos, como *Pésimo*, *Berns*, *Neat* y *Nyeth*, formaron parte de barras bravas desde muy jóvenes, en las cuales tuvieron sus primeros contactos con el material principal del graffiti: el spray, haciendo pintas de su equipo favorito de fútbol. *Baby*, por su parte, tenía amigos de su barrio que pertenecían a una barra de Universitario de Deportes, con los cuales salía a pintar su nombre con spray aunque él no fuera integrante de ese grupo. De una manera u otra, se trataba de adolescentes que fueron aprendiendo, progresivamente, a manejar la lata de spray, intentando formas más elaboradas; ya no sólo trabajaban en el nombre del equipo y de la barra sino en el suyo propio. El uso del material no terminó con el alejamiento de la barra, éstos jóvenes continuaron escribiendo sus nombres en bocetos y en las calles, descubriendo diferentes maneras para representarlo.

Otros descubrieron el graffiti por medio de un amigo que se dedicaba a la actividad. Por ejemplo, *Orbit* de la mano de *Neat* y *Dem* por un amigo de barrio. Los integrantes del Colectivo El Codo conocieron el graffiti por medio de *Wa*, el más antiguo en la actividad de dicha agrupación. *Wa* ya pintaba graffiti en su Piura natal cuando era adolescente y continuó haciéndolo una vez en Lima, a la cual se mudó para iniciar sus estudios de arte. También están aquellos jóvenes como *Daoc*, *Wes*, *Naf* y *Seimiek* que descubrieron el graffiti debido a las piezas dejadas por *Trans*, alrededor de 1996. Por su parte, *Fog* tuvo sus primeros contactos con el graffiti durante un viaje a EE.UU., pero no fue sino hasta su retorno a Lima que empezó a pintar graffiti.

Todos estos jóvenes fueron autodidactas en lo que a su destreza en el graffiti se refiere, en el sentido que no llevaron cursos ni talleres para aprender a hacerlo como hay actualmente; practicando por iniciativa propia tanto en papel como en la calle, animándose a intervenirla cuando se sentían más seguros y cuando en las paredes de sus cuartos ya no había más espacio. Sin embargo, como ya se ha

señalado, varios de estos muchachos han seguido alguna preparación en lo que a artes plásticas se refiere; no sólo es el caso de los integrantes del Colectivo El Codo sino de *Pésimo*, *Entes* y *Fog*¹⁰³. Lo cual implica, en otras palabras, pintar graffiti con una base de conocimientos previos sobre arte, materiales y técnicas de dibujo en general, las cuales, definitivamente, influyeron y continúan haciéndolo en su desarrollo como graffiteros.

2.4.1. Primer paso: elección del *tag*

El primer paso en el desarrollo de todo graffitero es la elección del nombre a pintar (seudónimo), mejor conocido como *tag*¹⁰⁴. Será el nombre por el buscarán reconocimiento en la calle y por el cual los llamarán sus amigos que también se dediquen a la actividad (y no mucho por el nombre otorgado por sus padres). Esta decisión es importante ya que el *tag* es su sello personal, diferenciándolos de otros graffiteros.

La función de un seudónimo es ocultar e incluso proteger una identidad, sin embargo, estos jóvenes dejan de lado sus verdaderos nombres, creando y adoptando una nueva identidad con la cual se presentarán en la calle y buscarán ser reconocidos. El uso de un seudónimo, como se había señalado, permite entonces una movilidad entre los límites del anonimato y el reconocimiento.

¹⁰³ En la Escuela de Bellas Artes, Instituto San Ignacio de Loyola y Toulouse Lautrec, respectivamente. Ninguno de los 3 concluyeron sus estudios en dichas instituciones; sin embargo, *Entes* se encuentra estudiando, actualmente, artes plásticas en Corriente Alterna.

¹⁰⁴ Ver Glosario. La palabra *tag* fue adoptada de la jerga newyorkina surgida en los 70 y hace alusión a “firma”.



Foto 7. *Pésimo* en muro ilegal, Los Olivos. Junio, 2005.

Las razones por los cuales se elige un nombre son diversas, personales y perfilan esta nueva identidad. *Pésimo*, por ejemplo, probó con diferentes *tags*: sus iniciales, *Janso* (el nombre de su mascota) y *Sabor*. Ninguno le parecía lo suficientemente bueno.

Luego, pensó en la palabra “pésimo”. Eligió ésta como nombre porque le parecía una palabra fuerte, que impacta al ser escuchada o leída. Además, le pareció una suerte de contraste frente a su esfuerzo por lograr un buen trabajo.

Algunos jóvenes decidieron darle un significado a sus nombres ya que muestran rasgos propios de su personalidad o de su vida: *3:38am* representa una hora de nacimiento; *Wa* hace referencia a los orígenes piuranos de este graffitero, representando el clásico dejo de los pobladores de Sullana y *Wes* hace referencia a un apodo que su familia le decía cuando era adolescente. El seudónimo de *Was*, por su parte, se refiere al tiempo pasado del verbo *to be*, con el cual este joven representa de manera explícita su paso por la ciudad con alguna intervención (“*i was here*”).

La formación del *tag* de *Radio Chu* es bastante particular ya que involucra varios elementos que constituyen una mezcla de intereses personales y sarcasmo. En primer lugar, está la preferencia por la banda británica de rock RadioHead, compartida con sus amigos de aula en su colegio.



Imagen 5. Personaje del disco *Kid A* de RadioHead.

Dicha banda grabó un disco llamado *Kid A* (2000), el cual tenía como símbolo un personaje que llamó su atención (ver imagen 5). Este símbolo era dibujado por *Radio Chu* y sus amigos de diversas maneras. En esa misma época, apareció la famosa serie japonesa animada Pokémon, con uno de sus personajes principales: Pikachu. Así, haciendo un juego de palabras surge la frase: *Radio Chu*, con la cual este joven también buscaba de diferenciarse del graffiti iniciado por *Trans*

Otros jóvenes eligieron sus nombres por las posibilidades estéticas que les ofrece la combinación de letras que lo conforman, sin ningún significado en especial. Tal es el caso de *Daoc*, *Neat*, *Orbit*, *Naf* y *Seimiek*. *Nyeth*, por su parte, eligió su nombre por estas razones pero también porque significa “no” en ruso. Finalmente, están aquellos jóvenes que decidieron conservar algo de sus nombres propios como *Fog*, que es la composición sus iniciales e *Iturburu* recordando en su apellido materno a una de las personas más importantes en el desarrollo de su carrera¹⁰⁵.

2.4.2. Desarrollo de un estilo: de toys a artistas

*O sea, uno piensa primero en solamente su nombrecito, luego le quiere poner color, luego lo hace más grande pa' que lo vean más, pero ya cuando piensas en lo que está alrededor del nombrecito y en trabajar en relación a todo, ya eso me parece que es arte urbano, ¿me entiendes?*¹⁰⁶

Pésimo, integrante de DMJC.

La continuidad con la actividad derivará, con el paso de los años, en el desarrollo de un estilo personal al pintar, resultado no sólo de la práctica sino de gustos personales, adquisición de material, conocimientos adquiridos (de técnicas

¹⁰⁵ *Sef* prefirió no revelar el origen de su nombre.

¹⁰⁶ *Pésimo*. Octubre del 2003.

sobretudo)¹⁰⁷ y maduración del graffitero. Asimismo implica ya un desarrollo mayor de la vocación artística del joven, en la cual se involucran valoraciones estéticas y técnicas utilizadas; es el producto de un esfuerzo.

El estilo personal es una manera de presentación en la ciudad, a través del cual serán identificados; de un lado, por otros graffiteros y de otro, por como curadores de arte, publicistas, empresarios, medios de comunicación, entre otros. En adición a la adquisición del estilo, se da la construcción de una trayectoria, procesos ambos que llevan al graffitero a considerarse artista y crecer como tal.

Es importante destacar que todo este desarrollo se encuentra estrechamente relacionado con la adquisición y disponibilidad de material ya que sin éste, el joven graffitero no podría desarrollarse como tal. Del material depende su constancia en la práctica y la frecuencia de sus salidas e intervenciones; por lo cual, como se ha señalado anteriormente, los jóvenes entrevistados pueden presentar distintos niveles de desarrollo.

El material utilizado por excelencia es la pintura en spray, herramienta cuya mayor particularidad es dispensar pintura por medio de una válvula a presión, colocándola sin tener un contacto directo con la superficie del soporte, como en el caso de un pincel por ejemplo. Otro material recurrente es el plumón; los hay de distintos colores y grosores, de la misma manera que hay tapas para latas de spray que distribuyen distintos grosores de trazos. El uso del plumón es una de las maneras más fáciles y económicas que permiten dejar una marca en la ciudad. Debido a la proliferación de la actividad del graffiti y el crecimiento de la población de graffiteros en Lima, la demanda por material creció considerablemente, conformándose a la vez un

¹⁰⁷ Como se verá más adelante, el conocimiento sobre graffiti también es adquirido por la disponibilidad y acceso a la información que facilita un medio como el Internet, a través del cual se puede observar trabajos, estilos y técnicas de graffiteros alrededor del mundo, además de poder contactarse con ellos, intercambiar correos electrónicos, opiniones y fotos.

mercado que ofrece diversidad de colores, precios y calidades. En el Anexo 1, se explica con mayor detalle los materiales utilizados por los graffiteros limeños.

Aprendiendo a pintar graffiti

Los jóvenes entrevistados suelen recordar sus inicios riéndose, calificando sus primeros trabajos como “malos” o “feos”. Algunos se calificaban a sí mismos como *toys*, término que hace referencia al graffitero inexperto e ineficaz. Asimismo, los más experimentados o antiguos suelen llamar *toys* a estos jóvenes principiantes que llevan apenas unos meses o un año pintando. Consiguientemente, la palabra se extiende hacia la edad para referirse a alguien no sólo menos experimentado sino más joven, por ejemplo: “es un *toy*, un chibolo”. Con el tiempo, la palabra obtuvo una connotación negativa, usándose como ofensa o forma de desvalorar el trabajo del otro. Aquellos que copian estilos o no son originales también son llamados *toys*¹⁰⁸. Este tipo de términos son más utilizados entre los miembros de DMJC; mientras que los integrantes del Colectivo El Codo sólo conservan denominaciones como *tag* y *bombing*.

Las primeras intervenciones que se realizan suelen ser *tags* hechos con plumón indeleble. Sin embargo, cabe aclarar desde ahora que el *tag* no es una intervención exclusiva de principiantes, los expertos también la practican ya que es una de las maneras más fáciles y económicas de seguir dejando su huella en la ciudad.

¹⁰⁸ Término que pertenece a todo el vocabulario surgido durante el desarrollo del graffiti a inicios de los años setenta.

Neat, Berns y *Dem* recuerdan haber utilizado griffin (betún) con punta de esponja para realizar trazos más gruesos en sus primeras intervenciones. Este hecho manifiesta, por un lado, la adaptación de un determinado material para un uso al cual no estaba destinado debido a la dificultad que implicaba conseguir el adecuado, por la poca solvencia y dependencia económicas propias de un adolescente escolar. Sin contar con que, de acuerdo a los entrevistados, las latas de spray eran más caras y escasas en esa época, teniendo que arreglándoselas precisamente con plumón y griffin¹⁰⁹.

Por otro lado, las adaptaciones de material van mostrando ya una especialización en las intervenciones, buscando maneras que busquen destacar sus nombres y así su manera de representarse. En un inicio, se trataba de letras simples pero, con el tiempo y la práctica, el *tag* también adquiere un estilo y va modificándose e incluso complicándose al gusto del autor.

Las primeras salidas a pintar son ilegales, ofreciéndoles esa sensación de adrenalina antes mencionada, que los motiva sobre todo en estos inicios, esa sensación de hacer algo prohibido, de preferencia en la noche, cuando sienten que la oscuridad los protege¹¹⁰. Asimismo, se van familiarizando con distintos soportes a través de sus primeros recorridos por la ciudad.

Durante estas salidas clandestinas, aprenden a improvisar y a pintar más rápido, lo cual lleva a la posibilidad de realizar más intervenciones en una sola salida. Aprenden también a elegir buenos lugares y a escabullirse sin ser vistos. Diseñan estrategias en caso de ser sorprendidos por las fuerzas del orden, se instruyen en negociar con los policías y serenos para evitar ser llevados a la comisaría y perder la menor cantidad posible de materiales.

¹⁰⁹ Sin embargo, jóvenes como *Naf, Seimiek* y *Trans*, procedentes de distritos como Miraflores o Surco, no señalaron problemas de adquisición de material.

¹¹⁰ Estas salidas son llamadas *bombing* por los entrevistados (Ver Glosario).

Foto 8. Joven en Primer Encuentro de Graffiti.
Av. Tomás Valle, Callao. Noviembre, 2003.
Nótese el uso previo de la tiza.



La tiza¹¹¹ es otro material utilizado durante los inicios del desarrollo de un graffitero. Sirve para trazar el boceto de lo que se desea plasmar en la pared, sobre el cual se colocará luego la pintura en spray. Con la práctica, el joven gana seguridad y realiza su boceto en la pared directamente con spray,

con un color claro de preferencia, para luego ir incluyendo los otros colores y detalles que tendrá su pieza o dibujo. Así, van dejando de lado la tiza, la cual además, absorbe gran cantidad de pintura, haciendo que se use más de la necesaria.

A la par de este desarrollo inicial, estos jóvenes van teniendo conocimiento de otros materiales que pueden utilizar para pintar graffiti: como tapas que dejan salir trazos de diverso grosor y pintura a base de látex para realizar un fondo a la pieza, especializando y complejizando más las intervenciones. Así como también conocen los lugares donde pueden conseguir estos materiales: tiendas en el Jirón Cuzco o en el Mercado Central, por ejemplo. Como puede apreciarse, el material es vital para seguir practicando y para el desarrollo de un estilo propio. El acceso a materiales determina la frecuencia de la práctica y las intervenciones y así, el desarrollo del joven en la actividad, sea cualquiera de los niveles del mismo en el que se encuentre.

Finalmente, todo lo señalado será parte de la experiencia que adquiere el joven en su formación como graffitero a lo largo de los años. Como se verá más adelante, la adquisición y adaptación de material, la realización de los *tags*, las salidas de *bombing* y las negociaciones con las fuerzas del orden seguirán siendo parte de su actividad

¹¹¹ Señalada por *Neat, Berns, Dem, Daoe, Wes* y *Pésimo*.

regular a la vez que continúan ligando al graffiti con la ilegalidad, trasgresión y anonimato.

Evolución

La constancia del joven y creatividad y originalidad en los diseños, piezas y dibujos que realiza son muy elementos valorados entre los graffiteros; los cuales además son fundamentales para la formación de sus estilos y su desarrollo como graffiteros, así como lo son las motivaciones personales y la adquisición de materiales. Sin embargo, los desarrollos del estilo y de la creatividad también se nutrieron de otras fuentes como estudios superiores, Internet, revistas y algunas películas o documentales que retratan el desarrollo y auge del hip hop en EE.UU. durante la décadas del 70, como *Beat Street* (1984)¹¹² y *Style Wars* (1983)¹¹³.

Los pioneros en esta actividad recuerdan no haber tenido mayor referente acerca del graffiti que las pintas hechas por *Trans*. Actualmente hay mucha más información en Internet, con diversidad de sitios web que presentan cada su versión de la historia del graffiti y sobretodo grandes cantidades de imágenes con graffitis de todo el mundo. Aquí también pueden apreciarse estilos y técnicas. Los integrantes del Colectivo El Codo, además, recibieron referentes adicionales durante su formación académica, *Wa* lo señala de la siguiente manera:

¹¹² Dirigida por Stan Lathan.

¹¹³ Dirigida por Henry Chalfant y Tony Silver.

[...] **en la Escuela de Bellas Artes recibí mucha información sobre lo que es arte urbano y sobre lo que es arte en la calle**, manifestaciones, desde una performance, happening, desde un proyecto de arte hasta un graffitero que va con su spray a escribir un nombre. Entonces, **entre todo esto, yo tomé lo que más se acerque a mí**, que era algo más exclusivo, algo más del momento, algo que no lo prepare tanto porque no soy de preparar tanto las cosas [...] Entonces dije que sería bueno dibujar, ¿me entiendes?, nada más¹¹⁴ (Wa, integrante de CODO).

Durante las entrevistas, no todos los jóvenes consideraban haber alcanzado aún un estilo propio, señalando más bien encontrarse en un proceso de búsqueda, en la cual participan tanto técnicas y conocimientos adquiridos previamente con aquellos que van descubriendo y experimentando. Para otros, sin embargo, la evolución es un proceso constante que pone a prueba dicha creatividad antes mencionada, lo cual quiere decir entonces que la evolución no se percibe como el logro de un solo objetivo sino como el logro de objetivos superiores y cada vez más exigentes; un proceso, a fin de cuentas, sin término.

[...] *tiene que haber bastante con el compromiso, ¿no? Sobre todo con mantenerse pintando, con tratar de sacar cosas nuevas, o sea no quedarse en una sola cosa, tratar de buscar más, de experimentar con varias cosas, con nuevos personajes, sobretodo eso*¹¹⁵ (Was, integrante de CODO).

*Me llena un montón. Para mí es eso: la evolución, cada día mejoro y me saco el ancho para que cada día esté mejor; es un mundo de competencia hasta en esto, así que hay que competir, contigo mismo*¹¹⁶ (Entes, integrante de DMJC).

[...] *poco a poco empiezas a hacer y como que poco a poco vas viendo cosas, vas absorbiendo lo que vas conociendo y como que te va mutando de cierta forma hasta llegar a lo que soy ahora. [...] qué voy a conocer y no sé cómo más adelante cambiará eso que voy haciendo, como lo que estoy haciendo*¹¹⁷ (Seimiek, integrante de Fumakaka)

¹¹⁴ Wa. Mayo del 2005. Resaltado propio.

¹¹⁵ Was. Julio del 2006.

¹¹⁶ Entes. Junio del 2005.

¹¹⁷ Seimiek. Junio del 2006.

El desarrollo de un estilo es una inversión tanto de tiempo como de dinero, implica constancia. El joven asume un compromiso consigo mismo y toma decisiones en cuanto a su futuro y desarrollo (profesional) como graffitero y artista. Es un proceso que seguirá involucrando la adquisición de material, el acumulación de experiencias vividas, información y conocimiento (estos dos último, sobre todo, a través de la educación y medios de comunicación como el Internet).

3. Registrando el procedimiento de elaboración del graffiti

Este apartado está destinado a mostrar la elaboración material de un graffiti desde el inicio hasta el producto final; la cual junto a la identificación de los autores detrás de la imagen, contribuirán al rescate del graffiti como acción, como técnica, sin reducirlo al análisis semántico, uno de los principales objetivos de esta investigación

Para mostrar oportunamente cada paso de esta elaboración, elegí, en primer lugar, una pinta en la casa de *Pésimo* (Salamanca) realizada en Junio del 2005 a modo de práctica. Si bien no se trata de una intervención realizada en la calle propiamente dicha, la elegí debido justamente al ambiente en el cual fue realizada: sin restricciones de tiempo ni mediciones de peligro, lo cual me permitió registrar visualmente¹¹⁸ (y por escrito) los pasos más claramente. En el capítulo 5, mostraré otros ejemplos de procesos realizados en la calle, de manera tanto legal como ilegal. Ahora bien, en esta ocasión, pude identificar el siguiente procedimiento (ver Anexo 1 y Glosario):

¹¹⁸ La cámara me permitió tomar fotografía y grabar videos de corta duración.



Foto 9

a) Primeros trazos en la pared con un solo color que sirve como boceto (foto 9);

b) Relleno de fondo a la figura (characters o dibujos) o pieza (nombre del graffitero o del crew) con pintura (Tekno, etc.) para que el spray se adhiera bien al soporte

o para tapar otros dibujos (esto se usa sobretodo en paredes que no están pintadas, de sólo ladrillos o sólo cemento; y en paredes que ya están pintadas con otros graffitis y firmas, es decir, con spray o plumón. Foto 10).

Estos puntos a y b pueden variar de orden, depende del material que tenga el graffitero y de lo que quiera dibujar, además del soporte. Esto lo pude apreciar también en Santa Catalina (foto 14). Aquella vez no usaron un



Foto 10

relleno para dibujar sus *characters*, pintaron de frente a la pared y el spray fue cubierto con más spray. Sin embargo, utilizaron pintura para tapar los otros graffitis que ya estaban ahí, tanto dentro de lo trazado como lo que lo rodeaba, y darle un fondo a su pieza ya terminada. El mismo procedimiento fue seguido por algunos miembros de CODO y *Seimiek* de FKK durante una intervención en la Av. Grau (Julio, 2006. Foto 15). La función del fondo es hacer contraste con la pieza, resaltándola; luego de esto:



Foto 11

c) Se dibujan los motivos de la pieza o los rasgos del *character* o dibujo (foto 11): se van delineando las letras, se llena el fondo con el color o los colores que el joven quiere en la pieza, dependiendo del estilo que va a utilizar. Por ejemplo, en el caso del *Silver*, el color básico es el plateado y en el caso del *Free Style*, los colores se eligen según el criterio o preferencia de cada uno de los autores y de su disponibilidad de material. En lo que respecta a los *characters* y dibujos, se va dando forma al personaje, a su ropa, sus facciones o rasgos principales (si no se trata de alguna forma humana, propiamente dicha. Foto 17), también se va cubriendo el fondo, si es que se preparó uno. En el caso de los *characters* y de los dibujos, no hay estilo registrado alguno, es propia creación del graffitero como en el caso de una pieza elaborada con el estilo *free style*.



Foto 12

d) Se dan los retoques finales (foto 12). En ambos casos, piezas y *characters*, se difuminan las letras para dar un efecto especial o se difumina el rostro para lograr una expresión o gesto determinado, respectivamente. A veces, los jóvenes se esmeran

mucho en los retoques, es su sello personal así que lo hacen cuidadosa y detenidamente. Si las circunstancias lo permiten, pueden demorarse más de la mitad del tiempo que les toma hacer todo el graffiti, sólo en los detalles finales.



e) Finalmente, se hace la firma (foto 13). Sobre todo en el caso de los *characters* y dibujos, donde se la pone a un costado, encima del mismo, donde el joven quiera ponerla. Suele ser de un solo trazo y de un solo color, otras veces, la firma es

parte del graffiti y complementa al *character* o dibujo. Las piezas, por su parte, incluyen el nombre del graffitero por lo cual, con mayor razón, es trabajado con la misma minuciosidad que implica un *character* o dibujo; las piezas incluyen firmas que corresponden a los nombres de otros graffiteros que no estuvieron presentes durante la intervención, también puede colocarse el nombre del grupo como una firma. Pero si se pinta en una pieza el nombre del *crew*, suelen colocarse, de un trazo y de un solo color, los nombres de todos los integrantes. Incluso se colocan los nombres de otras personas, es decir, no pertenecientes al *crew*, como sus parejas u otros conocidos, por ejemplo¹¹⁹.

A continuación, presento un breve registro fotográfico de otros procesos de elaboración de graffiti con la finalidad de resaltar el “detrás de escena del graffiti”, resaltando la acción frente a la imagen; razón por la cual se aprecian graffitis incompletos.

¹¹⁹ En la presentación del primer disco de Pedro Mo, *Neat* escribió mi nombre debajo de su pieza. Esto también le pasó a un compañero de estudios: Renzo Pugliesi.



Foto 14. Entes haciendo el boceto inicial de un *character* en intervención ilegal en Santa Catalina, La Victoria. Mayo, 2005



Foto 15. Radio Chú pintando el relleno de un *character* en intervención ilegal. Cercado de Lima. Julio, 2006



Foto 16. Neat trazando el boceto de su pieza en intervención ilegal. Los Olivos. Junio, 2005



Foto 17. *Seimiek* realizando el relleno de su boceto con pintura en intervención ilegal. Cercado de Lima. Julio, 2006



Foto 18. *Nyeth* trazando el *outline* de su pieza en encuentro ilegal en La Calera, Surquillo. Junio, 2005



Foto 19. Integrantes del Colectivo El Codo (en primer plano *Baby* y *Wa*) en intervención legal (mural) para la Casa España. Cercado de Lima. Agosto, 2006



Foto 20. *Dem* pintando el relleno de las letras de su pieza en encuentro legal en San Miguel. Mayo, 2006.

4. Conclusiones del capítulo

Como primer paso para superar la reducción del graffiti a un análisis semántico, este capítulo buscó identificar y perfilar a los autores detrás de las imágenes, detrás del producto final que se exhibe; encontrando individuos que, en su búsqueda, van perfilando otra identidad, constituida en base a experiencias y decisiones personales, para poder expresarse y presentarse en la ciudad. Tal identidad se exterioriza a través de un seudónimo, de la mano del cual buscan intervenir e incluso tomar por asalto diferentes espacios urbanos, ingresando a un doble juego entre el anonimato y el reconocimiento.

Se trata de jóvenes que han atravesado y atraviesan diversos procesos en torno a la actividad, la cual implica una serie de toma de decisiones (elección del nombre a pintar, graffiti como una forma de vida), diversos objetivos (reconocimiento como artistas, de su estilo y de la calidad de su trabajo; además del reconocimiento mismo del graffiti como arte) y motivaciones (vocación artística, adrenalina, satisfacción personal) que los llevan a pintar graffiti; todo lo cual va complejizándose o especializándose de acuerdo al crecimiento personal (madurez) del propio joven con el paso de los años.

Sin embargo, el desarrollo del estilo personal de un joven graffitero no sólo depende de sus motivaciones y talento, también es producto de su inversión de tiempo y disponibilidad de materiales, para lo cual se requiere cierto nivel adquisitivo. Si bien el mercado limeño ofrece diferentes alternativas en cuanto a precios y calidades, la constancia del joven en la actividad depende de la cantidad de materiales a los que accede. Los jóvenes entrevistados provienen de realidades socioeconómicas diversas, lo cual se manifiesta también en distintos niveles de desarrollo alcanzado.

Por otra parte, cabe destacar desde ahora que la superposición de espacios que ocupan estos jóvenes plantea las siguientes interrogantes: ¿el graffiti se ha convertido en un recurso efectivo en la búsqueda de espacios para expresar y comunicar? ¿O sólo ha ingresado en un proceso de normalización o “convencionalización”, en el cual se le presenta como socialmente “aceptable” o “legítimo”? Estas preguntas quedan como otro incentivo en el debate sobre los aspectos constitutivos del graffiti, a ser tratados con mayor profundidad en el cuarto capítulo de esta tesis.

Finalmente, la identidad individual del joven graffitero también se superpone a una identidad colectiva, es decir, la actividad del graffiti no sólo le brinda a sus autores un reconocimiento individual; éstos se organizan en agrupaciones por medio de las cuales también se presentan en la ciudad, adquiriendo una identidad grupal por la buscan a su vez ser reconocidos.

CAPÍTULO 4

GRUPOS Y SU ORGANIZACIÓN

La noción de “tribu urbana”, propuesta por los autores españoles Costa, Pérez Tornero y Tropea (1996), contiene aspectos que considero pertinentes para comprender la naturaleza y accionar de los grupos juveniles en general, así como del *crew* DMJC y del Colectivo El Codo, en particular. Es importante resaltar, en primer lugar, que estas agrupaciones se presentan como el resultado de innumerables tensiones, contradicciones y ansiedades que embargan a la juventud contemporánea. Frente a esto, los autores definen como “tribus urbanas”¹²⁰ a todas aquellas:

[...] pandillas, bandas o simplemente agrupaciones de jóvenes y adolescentes, que se visten de modo parecido y llamativo, siguen hábitos comunes y se hacen visibles, sobre todo, en las grandes ciudades. Las cuales se llenan de jóvenes que significaban su rebeldía, o simplemente su diferencia, ocupando espacios y tiempos que hasta el momento estaban reservados a la normalidad [...] como una respuesta a la racionalidad democrática de la vida actual, al aislamiento individualista a que nos someten las grandes ciudades y a la frialdad de una sociedad extremadamente competitiva (1996: 11).

Esta definición, sin embargo, está enmarcada en un contexto diferente al de la realidad peruana, considerando que dicho estudio fue realizado en ciudades como Barcelona y Madrid, con proyección hacia otras ciudades europeas debido al alcance y desarrollo del tipo de grupos que analizan, como los *skinheads* y *punks*. Por lo cual no podemos tomar esto al pie de la letra. Lima es una ciudad diferente, no sólo porque no reina en ella una racionalidad de ese tipo, sino porque los jóvenes que la habitan tienen realidades diferentes. Aunque esto no descarta la utilidad de la propuesta ya

¹²⁰ Ver Michel Maffesoli (1988).

que todo joven experimenta y enfrenta, como todo ciudadano pero más intensamente, el problema de tener que situarse en “[...] el complejo entramado social urbano y en su diversificación de actividades especializadas y simultáneas que ocasionan el desconocimiento objetivo de gran parte de los territorios y de las funciones de la urbe” (1996: 42).

Los autores identifican que las motivaciones de los jóvenes para agruparse radican en tres valores específicos: la afirmación del yo, en y con el grupo; la defensa de valores y territorios propios y exclusivos; y el establecimiento de recorridos activos en la ciudad, de acuerdo a la lógica del hacer que es, sobre todo, un sentir y un tocar (1996: 34-35). La necesidad de materializar -que se evidencia claramente en el caso de los grupos de graffiteros a través de sus creaciones-, es una constante en el joven miembro de la tribu urbana.

1. Perfilando a los grupos

Para una mejor comprensión de la naturaleza y accionar de los grupos que aquí se presentan, a saber el *crew* DMJC y el Colectivo El Codo, se han considerado dos motivaciones importantes que llevaron a su formación. La primera y la más importante, a través de estos grupos, jóvenes y adolescentes pueden encontrar una vía de expresión y la ocasión de intensificar vivencias personales y encontrar un núcleo gratificante de afectividad. No sólo se reivindican los contactos humano y físico, sino también una nueva imagen de los jóvenes y para los jóvenes.

[...] *estamos ahí todos juntos, no sé, de verdad describirlo, es raro, tienes que estar ahí para que tú veas cómo realmente es. O sea todos estamos contentos... cuando estamos pintando y estamos todos juntos no vas a ver a nadie amargado, por más que te haya pasado infinidad de cosas en tu casa, no va a haber nadie que esté mal, todos vamos a estar alegres. Todos estamos apoyándonos. Al menos yo siento estas cosas bastante por lo que he pasado ahora... sé que todos están ahí para apoyarme, he sentido su apoyo [...] están conmigo, ¿me entiendes? Ese es un grupo de verdad. Están todos para apoyarse (Dae, integrante de DMJC)¹²¹.*

[...] *cuando entré con el CODO, de hecho que te da más seguridad, estar en un grupo, alguien como que te respalda. Porque a veces uno va solo a la calle y no hay nadie quién te defienda, yo no conocía a nadie, pero el mismo hecho tener un grupo, que también hay gente que está pintando en tu grupo, eso hace que las cosas que tú hagas tengan, de alguna forma, un sustento, alguien que también está haciendo lo mismo que tú estás haciendo¹²² (Was, integrante de CODO).*

Respecto a la segunda motivación, hay que tener en cuenta que los jóvenes y adolescentes son especialmente sensibles a su situación en el mundo. Es por esta razón que están pendientes de la consideración de los otros y buscan, a través de diversos medios, construir su propio estatus relacional. De aquí nace el esfuerzo que colocan sobre su apariencia, sus maneras y su tendencia a significarse. *“Es en este contexto, que las tribus suelen proporcionar claves, métodos accesibles y una suerte de manuales no escritos para determinar su propia expresividad”* (Costa et al., 1996: 13).

¹²¹ Dae. Mayo, 2006. Respecto a DMJC.

¹²² Was. Julio del 2006. Respecto a Colectivo El Codo.

1.1. Formación del grupo: una cuestión de amistad.

“Crews are made up of trusted friend, a bunch of brothers that are down by street law with each other”

Chalfant y Cooper, 1984: 50¹²³.

“Las crews se forman entre amigos confiables, chicos hermanados por la ley de la calle”

Chalfant y Cooper, 1984: 50¹²⁴.

En primer lugar, cabe destacar que la mayoría de lo registrado y observado en el trabajo de campo sobre las agrupaciones, hace referencia a *crews*; gran parte de los jóvenes entrevistados se refieren a sus grupos o a los grupos de otros jóvenes como *crews*. Los integrantes del Colectivo El Codo, del grupo Fumakaka (FKK)¹²⁵ y de *Bubble Gang*, por su parte, no consideran a sus agrupaciones de esta manera. Asimismo, pude observar que dentro de la variedad de intervenciones de graffiteros no entrevistados, las menciones (firmas en las piezas o en los *characters*) acerca de sus agrupaciones incluían las palabras “crew”, “cru” o “kru”.

Un grupo de jóvenes graffiteros se forma no sólo debido a que todos sus miembros comparten el gusto por pintar graffiti sino también motivaciones similares que los llevan a hacerlo y una fuerte amistad que se forja al compartir experiencias, a lo largo de los años. La decisión de organizarse como grupo se toma en conjunto con todos los miembros iniciales, la cual gira en torno a diversos aspectos u otras características compartidas. Por ejemplo, el vivir en un mismo barrio o en una misma cuadra. También pueden compartir otras actividades como los mismos estudios superiores: arte en el caso de los miembros del Colectivo El Codo y diseño gráfico en

¹²³ Basándose en la definición de un graffitero de la época como T-Kid.

¹²⁴ *Ibíd.* Traducción propia.

¹²⁵ Ver: www.fumakaka.com y www.fotolog.com/fumakakaoso?locale=es

el caso de DA2C¹²⁶. Estos motivos de agrupación se han dado desde los inicios del graffiti en Lima, como es el caso de *Aerosoldiers* (AS), por ejemplo, grupo pionero cuyos miembros practicaban *skate*, siendo su punto de encuentro las rampas de Miraflores, formando así las primeras *crews* en la ciudad.

Gran parte de los grupos replican el carácter efímero del graffiti, desintegrándose tan rápido como aparecieron, con duraciones que varían de pocos meses a un año como máximo. Esto suele darse principalmente durante los inicios del joven en la actividad, en los cuales aún se encuentra definiéndose y se desplaza de un grupo a otro; replicando a su vez la movilidad misma que implica la actividad.

Sin embargo, para algunos jóvenes, el grupo ofrece una sensación de pertenencia tal que llegan incluso a considerar su relación con los otros miembros como filial, ya que no sólo se comparten experiencias intensas relacionadas al graffiti como las salidas de *bombing* y el ser atrapados por la policía, sino experiencias personales y privadas, encontrando en sus amigos un apoyo emocional.

*yo he aprendido a pintar de todos mis amigos, mis amigos aprenden de mí, aprendemos entre nosotros: técnicas, formas de proponer, aprendemos a tener un rollo juntos... con el tiempo pues, ¿no? Pero también respetamos la libertad de cada uno de ser como sea*¹²⁷ (Be, respecto a CODO).

[...] *sin mi cru sería muy difícil pintar i eso k no estoy en el mismo país, pero ellos siempre me apollan, me dan fuersas para todos mis problemas... somos muy unidos son mi segunda familia...*¹²⁸ (Berns, respecto a DMJC).

La elección del nombre que llevará el grupo se lleva a cabo entre todos los miembros iniciales, quienes organizan una reunión donde dicho tema es discutido. El nombre puede estar constituido por una frase o simplemente por una palabra, aunque

¹²⁶ Este grupo busca relacionar el diseño y el graffiti, conservando su naturaleza urbana. Ver: www.da2c.net

¹²⁷ Be. Mayo del 2005.

¹²⁸ Berns. Agosto del 2006. Fragmento copiado literalmente de entrevista realizada vía e-mail.

todos suelen ser abreviados por sus iniciales o por letras que las representan. Por ejemplo, *Niños Quinoa* (NQ), *Fumakaka* (FKK), *Movimiento Kaos* (MK)¹²⁹ y *To Survive* (2SR5). A diferencia de la elección individual del *tag*, la elección del grupo suele mantenerse más estable en el tiempo; no se ha registrado durante el trabajo de campo, un mismo grupo que haya tenido dos o más nombres diferentes. Una vez decidido el nombre del grupo, sus integrantes asumen el compromiso de pintarlo en sus intervenciones.



Foto 21. Tags ilegales realizados por *Neat* representando su pertenencia a los *crews* 2SR5 y ATC. Local del Diario El Comercio ubicado en la Avenida Universitaria, San Miguel. Registro en Junio del 2006.

Los nombres a veces representan explícitamente formas de pensar en torno a la actividad del graffiti u objetivos concretos que caracterizan a sus integrantes; por ejemplo, los miembros del desaparecido MK pintaban graffiti con la intención de dejar la mayor cantidad de marcas posible en sus recorridos por la ciudad y en los lugares

¹²⁹ Grupo disuelto desde el año 2007. En octubre del 2006, se entrevistó a uno de sus integrantes más conocidos: *Sef*, con dos exposiciones personales en su haber y graffitis realizados en avenidas tan recurrentes como José Granda, Brasil y Universitaria, con personajes propios o de cultura popular como el Chavo del Ocho (stencil). Ver el siguiente enlace: <http://joseantoniogaloso.blogspot.com/2006/05/el-sef-un-embellecedor-anonimo.html>

más llamativos y difíciles de acceder, haciendo alusión a una supuesta “contribución” al caos de la ciudad¹³⁰.

Otro caso es el del grupo *Bubble Gang*, formado por *Wes*, *Nyeth* y *Noas*, quienes le dieron ese nombre porque todos sus integrantes presentan una suerte de predilección hacia la elaboración de las letras *Bubble*; además, es el estilo con el que empezaron a hacer graffiti. *Wes* lo describe de la siguiente manera:

*Nos juntamos porque nos afana mucho... o sea en sí lo que más me gusta del graffiti es el bubble, o sea es otro sentimiento, no sé, es muy personal, muy rápido, muy veloz [...] es cómo yo empecé con lo que me gusta hacer. Es como el graffiti, ¿no? Va a estar en la calle, nació en la calle y va a morir en la calle; yo nací con bubbles y voy a morir haciendo bubbles*¹³¹.

Además, *Bubble Gang* tiene otra particularidad: sus integrantes no consideran el grupo como un *crew*, tampoco como un colectivo, sino simplemente como un distintivo de su dedicación a las letras *bubbles*:



Foto 22. *Wes* en pinta ilegal. La Calera, Surquillo. Setiembre, 2005.

*Bubble Gang, eso lo hicimos con Nyeth. Un día estábamos haciendo bubbles en su cuarto así, dibujando y ya se me había ocurrido y le dije: ‘me gustaría una crew de gente que solo haga bubbles’ y él me dijo: ‘a mí también’, entonces, pensamos en Bubble Gang, así como una burla a las crews porque es como una “Pandilla Burbuja”, una cosa así y es una burla a las crews y no era una crew sino era como un distintivo... no era como que siempre estemos juntos, sino que Bubble Gang es gente que se une por su afinidad hacia el bubble (*Wes*, integrante de *Bubble Gang*)*¹³².

¹³⁰ En Nueva York surgieron grupos conocidos como The Fabulous Five y Out Ta Bomb (OTB) que significaba, nombres elegidos para referirse a su destreza y modos de intervenir (“bombardeando”) la calle y las líneas de tren.

¹³¹ *Wes*. Junio del 2006.

¹³² *Wes*. Junio del 2006. Respecto a formación de *Bubble Gang*. Por otro lado, *Wes* y *Jade* han formado otro grupo, al cual han bautizado como *Super Klase*, haciendo referencia explícita a la calidad del trabajo de sus integrantes, como si los “elevase” hacia “una categoría superior”.

Finalmente, los nombres también son establecidos por ideas que surgen del momento y son aceptadas por todos los miembros del grupo¹³³. Tal es el caso de 513, una *crew* formada por *Entes*: "...es un *crew* que hice con 2 amigos más hace 3 años, 4 años y se llamaba 513 porque era... las 5 y 13 de la tarde. No teníamos otro nombre que ponerle y sonó interesante porque eran números, entonces, era chévere"¹³⁴. La composición de estos números como conjunto, también contribuyó en este proceso de decisión.

La cantidad de integrantes varía de grupo a grupo. Si bien su formación se basa en un complejo entramado de amistades y en una fuerte afectividad, su organización es bastante sencilla y deja abierto, en la mayoría de los casos, el ingreso a nuevos integrantes. Esto quiere decir que existe una flexibilidad de parte de cada grupo y entre grupos, ya que un mismo graffitero puede ser parte de uno o varios grupos, así que las posibilidades son diversas¹³⁵. Por ejemplo, durante el trabajo de campo *Pésimo* y *Neat* pertenecerían tanto a DMJC como a 2SR5 y *Latinos Crew*¹³⁶, así como *Entes* que a su vez pertenece a 513 y a *Niños Quinoa*. Así, un joven puede salir a pintar con cualquiera de los miembros de cualquiera de los grupos de los que forma parte. Ser miembro de una *crew* no implica ir de *bombing* o realizar trabajos relacionados al graffiti sólo con los miembros de un determinado grupo.

¹³³ Cabe indicar que este es el tipo de proceso de selección del nombre para el Colectivo El Codo, como se verá más adelante.

¹³⁴ *Entes*. Junio del 2005. Uno de los integrantes de este grupo es *Sihuar*, el joven alemán que le propuso a *Entes* la idea de llevar a cabo el proyecto de un libro que dejara testimonio de la historia del graffiti en Lima.

¹³⁵ Una *crew*, incluso puede estar formado por sólo dos integrantes, como fue el caso de *Niños Quinoa*, durante el trabajo de campo. Este grupo tenía la particularidad estar conformado sólo por *Pésimo* y *Nyeth*, por ser amigos desde niños, cuando vivían en Santa Catalina. Esta particularidad, sin embargo, ha cambiado con el tiempo ya que *Entes* fue invitado a pertenecer a tan íntima cofradía. Personalmente, considero que esta apertura es el resultado de la superación de problemas entre los integrantes (amistades).

¹³⁶ Actualmente, *Neat* ya no pertenece a DMJC ni a *Latinos Crew*.

Esta flexibilidad no solo se da entre aquellos que se reconocen como integrantes de un *crew*, también ha tenido lugar al interior del Colectivo El Codo, el cual ha perdido miembros así como ha ganado otros nuevos a lo largo de su existencia, dejando a su vez la puerta abierta para nuevos ingresos: “... *cualquiera que quiera participar del Codo o con el Codo está bienvenido, sí siempre ha sido así*”¹³⁷ (Be, integrante de CODO).

Si bien estos jóvenes no se limitan a ampliar sus amistades ni de compartir sus propias experiencias y formas de pensar con otros jóvenes, ya que son libres de decidir y escoger en cuanto a lo que a grupos y salidas se refiere, hay otros límites. Por ejemplo, es mal visto que un joven cometa una falta contra otro miembro de su grupo, ya sea hablar mal de él o de su familia; ya sea tachándolo en compañía o por influencia de otro grupo. Por otro lado, como en cualquier tipo de convivencia, a veces se dan roces y peleas entre ellos por algunas diferencias, pero éstas pueden ser arregladas entre las partes mismas, sin mayor trascendencia.

La médula de las relaciones y convivencia entre integrantes de un grupo, y entre graffiteros en general, se basa en el respeto al otro. Si se comete una falta a la confianza otorgada, dicha falta puede llevar a la expulsión del joven del grupo¹³⁸. Pero el respeto trasciende la amistad hacia el trabajo ajeno en general y, con mayor razón, hacia el trabajo de los miembros del propio grupo. Un ejemplo de esto fue lo ocurrido con *Fase*, quien fuera retirado hace varios años de DMJC; según algunos porque empezó a “tachar” los *tags* de otros miembros de dicho *crew*, cubriéndolos con su propio nombre, por influencia de otro grupo. Luego de su expulsión, las amistades se rompieron, convirtiéndose en rivalidades, las cuales continúan plasmándose en la calle por medio de estas tachas.

¹³⁷ Be. Mayo del 2005.

¹³⁸ A veces la ofensa es tal que puede ser tomada incluso como una traición, tanto al grupo como a su amistad, debido a la naturaleza filial que le otorgan a la agrupación.

[...] *aparte que pintamos juntos, es porque somos amigos pues. Siempre nos tenemos que ayudar en todo, somos como hermanos y si uno falta el respeto al otro o a varios o ya ser desleal, creo que ya no debe ser parte de un grupo, ¿no? No puedes confiar en una persona así, ya debe salir. De hecho porque ahí todos tratamos de ser leales siempre, fieles a nosotros. **Por eso estamos juntos***¹³⁹ (Neat, integrante de DMJC).

Las decisiones de este tipo son tomadas en grupo: todos los integrantes se reúnen, evalúan la situación y deciden. De la misma manera se reúnen y deciden sobre los posibles nuevos miembros, comentándose sus virtudes tanto como amigo como graffitero (lo cual involucra estilo, forma de pensar en torno al graffiti y buenos contactos para seguir llevándolo a cabo). Una vez tomada la decisión, se hace la invitación.

Por el contrario, también hay jóvenes que deciden retirarse de un grupo e incluso de la actividad misma por voluntad propia. Por ejemplo, una razón puede ser la prioridad dada a estudios superiores o la preferencia hacia la pertenencia a otro grupo. Otra razón puede ser el debilitamiento de la relación amical con los integrantes del grupo, lo cual lleva a dejar de compartir los mismos objetivos o formas de pensar.

Finalmente, cabe destacar que el grupo es otra forma que tiene el joven de presentarse en la ciudad. Llámese colectivo o *crew*, agrupa ideas respecto al graffiti y lo que se desea expresar con éste. Por ejemplo, en el caso del Colectivo El Codo, uno de los objetivos principales que buscaban lograr sus integrantes presentándose como un colectivo era diferenciarse de la escena del graffiti de estética newyorkina, introducido por *Trans*, es decir, diferenciarse de lo que ya había en las calles de Lima. A este respecto, *Baby* señala lo siguiente:

¹³⁹ Neat. Junio del 2005. Resultado propio.

[...] *más que todo, como colectivo, es dejar un registro, un rastro de un grupo... qué pasa con los crews, nadie les hace caso pues. Porque en el nivel artístico no están considerados mucho... entre graffiteros, yo sé quién es DMJC pero a ver, anda a preguntarle al señor Armando Williams¹⁴⁰ quién es DMJC o a otra persona que hace arte, quién es DMJC o quién es MK, entonces, la idea del grupo también vas por entrar en el proceso artístico peruano como un colectivo de arte que hizo graffiti también. [...] siete artistas plásticos hicieron graffiti¹⁴¹ (Baby, integrante de CODO).*

Los grupos limeños no suelen diferenciarse por su estilo en el sentido que todos sus integrantes pintan y dibujan de la misma manera¹⁴², por el contrario, cada miembro es autónomo de desarrollar su propio estilo siguiendo sus propios gustos, influencias y metas. Sin embargo, el estilo de un grupo también es valorado por estos jóvenes de acuerdo a dos variables importantes:

- a) La calidad de lo que pintan sus integrantes (más aún si éstos tienen varios años de experiencia), teniendo en cuenta la diversidad de técnicas, complejidad de las intervenciones y dificultad de acceso al lugar donde se encuentran ubicadas o la gran visibilidad de las mismas (en una avenida muy transitada, por ejemplo). Consiguientemente, todos estos elementos fueron tomados en cuenta y valorados, en base a la estética que constituían, por otros actores como artistas propiamente dichos (incluyendo, a mi parecer, a los propios integrantes de CODO), curadores de arte y representantes de instituciones destacadas de la escena artística y cultural limeña, como galerías de arte y centros culturales.

¹⁴⁰ Quien fuera integrante del Colectivo EPS Huayco y, años más tarde, curador de una de las exposiciones del Colectivo El Codo en Lima.

¹⁴¹ *Baby*. Agosto del 2006.

¹⁴² Como sí era el caso de los grupos de los años 70, en Nueva York, los cuales podían ser distinguidos no sólo por la cantidad de intervenciones que realizaran a lo largo de toda una línea de metro sino también porque todos sus integrantes compartían un estilo. Por ejemplo, Chalfant y Cooper (1984) mencionan el caso de Seen, un joven graffitero de la época (y que actualmente sigue pintando) que impuso su estilo y el de su grupo en toda una línea de metro: "La línea N°6, por ejemplo, tenía un estilo que podía ser atribuido a la influencia de Seen, un graffitero sobresaliente, quien tuvo un profundo impacto sobre gran parte de los graffiteros más jóvenes, no sólo sobre los miembros de su crew (Artistas Unidos) sino sobre muchos otros para quienes él era simplemente el rey" (1984:67). Traducción propia.

- b) La cantidad de intervenciones también es importante, ya sean todos juntos o por separado, en grupos pequeños o solos. Pero cabe destacar que está muy bien visto que los integrantes de un grupo realicen una intervención, ya sea legal o ilegal, todos juntos, ya que sería una muestra de la solidez del grupo, además del compromiso de continuidad con el graffiti.

2. Caso DMJC. San Martín de Porras (SMP)

[...] *larga vida demejota!!! (dmjc)*¹⁴³

Berns. Agosto del 2006.

Es importante recordar en primer lugar que, de acuerdo a lo señalado por los miembros de DMJC que han vivido en San Martín de Porras (SMP) por muchos años, dicho distrito parece tener una historia propia en lo que a graffiti se refiere, jugando un papel importante, a su vez, en el desarrollo de éste en todo Lima. Esta importancia se refleja, primero, en la presencia de gran cantidad de pintas de barras bravas en SMP. En segundo lugar, en el desarrollo autodidacta de los primeros graffiteros del distrito, quienes experimentaron con el material disponible diferentes maneras de escribir su nombre. Finalmente, en su desplazamiento hacia otros distritos. SMP es un referente así como lo es Miraflores.

DMJC nació en este distrito el año 2000, como consecuencia de la unión de 2 *crews* formados en SMP años antes y que actualmente se encuentran disueltos. Uno de ellos era TFC: *Tomando Falso Concepto*, integrado por *Berns, Risk, Giemt, Meck, Jaza, Kenny* y *Head*. Según *Berns*, ésta fue la primera *crew* que se formó en San

¹⁴³ *Berns.* Agosto del 2006. Fragmento copiado literalmente de la entrevista realizada vía e-mail.

Martín de Porras. Luego, en 1998, se formó FCI: *Fusión de Ideas de la Calle*, el segundo grupo, conformado por *Fase, Dem, Broe y King*.

En un inicio, antes de fusionarse, estos dos grupos guardaban rivalidad entre sí ya que eran los únicos jóvenes que habían decidido llevar su interés por el graffiti más allá de las pintas de barras. Estos jóvenes no compartían el objetivo de territorialidad de los barristas y al vivir todos en mismo distrito no pasó mucho tiempo para que empezaran a coincidir en los lugares elegidos para pintar durante sus salidas, como las paredes de la Av. Perú. También compartían otros gustos como el skate. Con el tiempo, se surgió la amistad entre ellos.

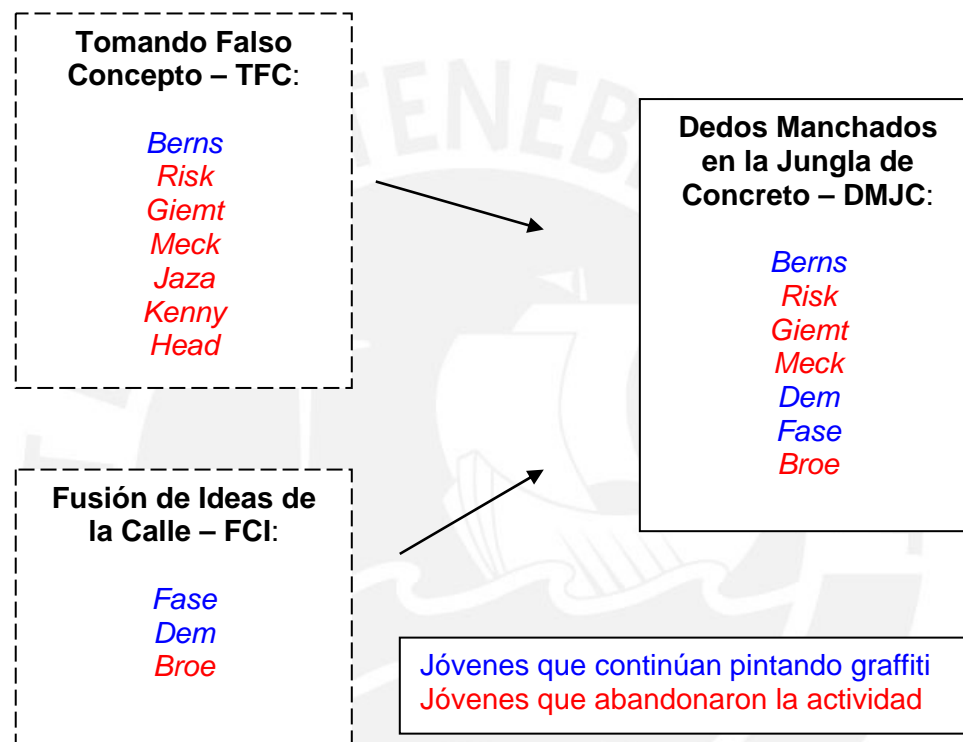
Ambos grupos empezaron a perder integrantes debido al inicio de los estudios superiores o porque migraron al extranjero, algunos incluso dejaron de pintar graffiti. Tiempo después, TFC y FCI desaparecieron. Los únicos que continuaron con la actividad fueron *Berns, Dem y Fase*. Luego de estos sucesos, *Berns* recuerda que, en el año 2000, tuvo la intención de formar un *crew* nuevo, integrado sólo por jóvenes que vivieran en SMP. De esta manera, *Berns* se convirtió en el principal promotor de la formación de DMJC, estimulado también por su amistad con *Dem y Fase* (ex integrantes de FCI)¹⁴⁴.

Para elegir el nombre del grupo, se tuvieron en cuenta dos aspectos: por un lado, contener un significado para todos por igual, que plasmara circunstancias cotidianas en relación al graffiti y características propias de la actividad como el tener constantemente los dedos manchados de pintura y la referencia a la ciudad; por otro lado, buscaría diferenciarse de los nombres del resto de grupos que ya habían en Lima por ese entonces¹⁴⁵. Luego de deliberar por varias horas, los integrantes iniciales

¹⁴⁴ Cabe recordar que sus motivaciones se fortalecieron por la visita de *Jaba en el 2000*, un graffitero colombiano y experimentado (pero residente en Bélgica). Influyó mucho en el desarrollo de *Dem, Neat y Berns* como graffiteros, ya que su destreza en el graffiti y su humildad como persona, los impactó sobremedida.

¹⁴⁵ Los cuales copiaban el estilo newyorkino, representados principalmente on tres iniciales.

coincidieron en nombrar al grupo como DMJC, que quiere decir Dedos Manchados en la Jungla de Concreto. Sus fundadores fueron: *Berns*, *Risk*, *Giemt*, *Meck*, *Dem*, *Fase* y *Broe*. La formación de DMJC puede apreciarse más claramente a través del siguiente esquema:



Al poco tiempo, debido a su amistad con *Dem* y porque también salían juntos a pintar, *Neat* (quien junto a su primo *King* conformaron el grupo TF: *Team First*, también de SMP) fue invitado a pertenecer al grupo. *Berns* migró a Nueva Zelanda el 2001, pero no dejó de pertenecer a DMJC y *Neat* se convirtió en el promotor principal.

El grupo luego se desplazó con sus intervenciones a otros distritos de Lima como Surco donde se encuentra parte de la Panamericana Sur, la cual ofrecía amplias paredes que eran punto de encuentro de jóvenes dedicados ya a la actividad. Es así como los miembros de DMJC conocieron a jóvenes algo menos experimentados pero

talentosos como *Pésimo*, *Entes*, *Basic*, *Wes* y *Daoc*. Todos ellos tenían otros grupos, pero empezaron a reunirse para pintar y a compartir experiencias e ideas en torno al graffiti.

Ya alrededor del año 2003, SMP se encontraba sobrecargado de graffitis y DMJC decidió expandirse territorialmente, no sólo para pintar graffiti en otros distritos sino para incluir nuevos miembros al grupo que no necesariamente vivían en SMP. Esta decisión fue tomada por todos los integrantes del grupo en ese entonces, ya que no sólo se formaron lazos amicales sino porque compartían ideas respecto al graffiti y apreciaban la estética de lo que pintaban otros jóvenes.

[...] *llegó un tiempo en que todo estaba pintado, ya no había ni espacio para pintar, tenía que pintar segundo piso. Llegó un tiempo, una época de furor que ya todo estaba pintado, todo, todo. [...] Cuando DMJC se hizo fuerte... cuando yo entré en esas épocas, 2003 casi. De ahí DMJC comenzaba a bombardear, bombardear, a hacer bombing y comenzó a llenar todo. Ya vi que San Martín estaba totalmente destruido, salí a otros lados y ya pues, me fui a San Juan de Lurigancho, a Villa María, a Lurín, a Huaral y trataba de llenarlo todo igualito (Orbit, integrante de DMJC)*¹⁴⁶.

Es así que se incluyeron como nuevos miembros a *Pésimo*, *Entes*, *Orbit* y *Basic* en el 2003, quien se retirara al poco tiempo por motivos personales. Luego de este suceso, se dieron problemas de organización y casos como el de *Basic* se repitieron con mayor frecuencia, varios jóvenes entraban y salían en periodos de tiempo muy cortos¹⁴⁷.

¹⁴⁶ *Orbit*. Julio del 2006. Respecto a la historia del graffiti en SMP

¹⁴⁷ Los jóvenes entrevistados no profundizaron sobre las razones de esta situación dentro de la organización de DMJC como grupo; los motivos pueden ser privados o tratarse de conflictos de los cuales no se habla abiertamente con aquellos que no son integrantes (situaciones de envidias, complejos, etc).

“Yo le dije a Neat... una de las tantas veces, yo le dije... a parte de que tuvieron una época negraza en invitaban a cualquier huevón, de ahí se mechaban con el huevón, lo botaban y estaban en esas, entonces, yo... no pasa nada [...] o sea no me gustaría estar en esa crew, por eso, porque había gente que yo ni siquiera conocía, no eran mis amigos”¹⁴⁸ (Wes, integrante de Bubble Gung).

Los últimos miembros en ingresar registrados fueron *Fog, Daoe, Cryck* y *Fater*, a fines del 2005. En resumen, durante el tiempo de trabajo de campo, el grupo estaba conformado además por: *Berns, Noser, Dem, Neat, Pésimo, Entes, Aper, 2tone, Orbit* y *Kazú*¹⁴⁹.

Cabe resaltar que una de las influencias más importantes de este grupo es la estética del graffiti newyorkino¹⁵⁰, absorbido posteriormente por el movimiento hip hop. Todos los miembros entrevistados encontraron en estas dos manifestaciones, durante sus inicios, junto con sus motivaciones y talento, una fuente de información acerca del graffiti, de la cual partieron para aprender todo lo que conocen ahora. Todo lo cual los motiva a su vez a estudiar carreras relacionadas al arte (como pintura y diseño gráfico) que les permitan continuar con el graffiti de una manera profesional. De la misma manera, han desarrollado otras actividades propias de dicho movimiento como el canto de rap.

¹⁴⁸ Wes. Junio del 2006. Respecto a DMJC y a su negativa de pertenecer al grupo.

¹⁴⁹ En la actualidad, el grupo ya no cuenta con la presencia de dos integrantes significativos. En primer lugar, *Neat*, en su momento el propulsor de DMJC, se retiró debido a que surgieron grandes diferencias (tanto personales como profesionales) entre él y otros miembros del grupo. *Orbit*, por su parte, decidió abandonar DMJC debido a que migró a España. Empero, otros dos miembros fueron incorporados posteriormente: *Conrad* (2006) y *Musik* (2007), que a su vez tomó el lugar dejado por *Neat* en el grupo Demejotas.

¹⁵⁰ La cual se expandiera no sólo en EE.UU. sino también hacia Europa y América Latina, fomentando el desarrollo de graffiteros reconocidos mundialmente como *Banksy* (www.banksy.com.uk), *Os gêmeos* (www.lost.art.br/osgemeos.htm) y *Loomit* (www.lomit.de), por mencionar sólo algunos al azar. Además, de fomentar la entrada del graffiti a galerías de arte

DMJC es el *crew* vigente más antiguo de Lima y agrupa a su vez a los exponentes con mayor tiempo en la actividad¹⁵¹ (*Berns, Pésimo, Daoe y Entes*, además de *Basic y Neat* en su momento). Por otra parte, ha conseguido ser uno de los más estables, a pesar de las crisis, debido al compromiso de todos sus integrantes con la actividad, los cuales persiguen el reconocimiento de sus estilos personales y de su trabajo como arte, otorgando al grupo características todas sus características particulares.



Foto 23. *Dem, Entes, Neat, Pésimo y Daoe* durante intervención ilegal en el distrito de Los Olivos. Altura del cruce de las Avenidas Universitaria y Angélica Gamarra. Junio del 2005.

¹⁵¹ Quienes se consideran a sí mismos representantes de la *Old School* limeña. El término *Old School*, de la mano de exponentes pioneros, hace referencia a una época pasada del graffiti, de aparición y evolución de los primeros estilos, los cuales son valorados bajo los estándares de calidad de aquella época. En contraposición a dicho término, la *New School* se refiere al momento actual del graffiti, de la mano de nuevos exponentes y nuevos estilos y dentro un contexto diferente que incluye medios de comunicación más globalizados, la aparición y expansión de Internet, la aparición de un mercado de consumo para el graffiti y su entrada a otros espacios como circuitos artísticos y culturales formalmente reconocidos por la sociedad.



Foto 24. Intervención ilegal realizada por *Dem* en el local del Diario El Comercio ubicado en la Avenida Universitaria, San Miguel. Registrada en Junio del 2006.



Foto 25. Registro de una parte de la intervención realizada por 8 de los integrantes de DMJC con motivo de la realización de un concurso de improvisación de rap auspiciado por la marca de bebidas energéticas Red Bull. Chorrillos, Setiembre del 2006.

3. Caso Colectivo El Codo. Escuela de Bellas Artes.

El graffiti es un medio más. [...] no puedo negar que lo que yo hago es graffiti, más que pintura en la calle, porque no hago murales en la calle, hago graffiti. No me considero graffitero pero sí hago graffiti, algo así: soy un artista plástico que hace graffiti¹⁵².

3:38am, integrante de CODO

El Colectivo El Codo fue formado en el año 2003 por cuatro estudiantes de la especialidad de pintura de la Escuela de Bellas Artes. Tres de ellos se encontraban en su quinto año de estudios: *Wa*, *Iturburu* y *3.38 am*; y el cuarto, *Be*, en su segundo año. *Wa* era el que más tiempo tenía interviniendo la calle, haciéndolo usualmente de manera ilegal. Salía solo y debido a lo interesante que le parecía la experiencia, fue él el principal promotor de las primeras salidas e intervenciones del grupo.

En un inicio, estos jóvenes sólo intervenían la ciudad sin el uso de ninguna firma en particular, utilizando el nombre o las iniciales que estaban acostumbrados a dejar en sus pinturas¹⁵³. Inicialmente, las salidas constituían un tiempo compartido entre amigos, paseando por las calles de Lima. Por un lado, como a todo joven que empieza a pintar graffiti, la sensación de adrenalina y riesgo que les ofrecía pintar paredes a escondidas, sin permiso, fue una de sus motivaciones iniciales más importantes. Por otro, se hallaba la oportunidad de experimentar con un soporte y materiales diferentes a los que utilizaban en su formación institucional como artistas.

Al tener conocimiento de tales salidas, sus compañeros de estudios los bautizaron como “Los Magníficos”, en alusión a la clásica serie de televisión por la cantidad de integrantes y su accionar avezado. No fue sino hasta la aparición de tales comentarios que pensaron seriamente en constituirse como grupo propiamente dicho y

¹⁵² 3:38am. Agosto del 2006.

¹⁵³ Como *Iturburu*, firma que corresponde al apellido materno de este joven.

tener un nombre como tal. Se trataba de un trabajo que hacían juntos, compartiendo no solo su condición de estudiantes de artes sino una motivación: realizar intervenciones en soportes más amplios, como aquellos que puede ofrecer la calle. Asimismo, buscarían diferenciar su propuesta de trabajo de las piezas y letras aparecidas en Lima años atrás con *Trans*. En otras palabras, compartían una forma de pensar y objetivos: separarse del graffiti que se había desarrollado en nuestra ciudad, vinculado a una estética newyorkina y hip hop, que para ellos implican códigos que no comparten¹⁵⁴.

*Eso fue lo que me gustó también de pintar con ellos y decidí quedarme con ellos y no vincularme tanto al graffiti peruano, Pésimo, Entes, Neat, todo esto, ¿no? Mi elección no era por ahí, experimenté pintar con ellos, pero mi elección no iba por ahí, era más bien con la gente de la Escuela, que era con quien había aprendido y con quien quería seguir desarrollando este proyecto... se convirtió en un proyecto al final. **Todo comienza así: como un juego y termina en proyecto**¹⁵⁵ (Wa, integrante de CODO).*

Ya en diciembre del 2003, fue que decidieron bautizar dicho proyecto con un nombre. Todos los integrantes originarios recuerdan que luego de varios intentos de creación, uno de ellos dijo: “esto es tan difícil como morderse el codo” y otro respondió: “por qué no, hay que ser el CODO”. Ninguno recuerda quién fue el que mencionó la frase, ni quién respondió, pero sí recuerdan que todos estuvieron de acuerdo en ese momento.

Durante el verano del 2004, cuando ya todos tenían sus firmas individuales elegidas, incidieron en la práctica del manejo de la lata de spray, un instrumento de trabajo diferente a aquellos utilizados en sus clases. Igualmente, realizaban intervenciones con stickers que contenían diseños propios. Ya en el mes de Abril del mismo año, una vez retomadas las clases, se unieron otros cuatro compañeros de

¹⁵⁴ Este objetivo también es compartido por los integrantes de *Fumakaka*.

¹⁵⁵ *Wa*. Mayo del 2005. Resaltado propio.

estudio¹⁵⁶: *Radio Chu, Baby, Was y Pérez*, esta última era la única integrante femenina del grupo. Si bien el trabajo del grupo se distingue por el uso de colores intensos y llamativos, cada uno tiene un estilo propio y diferente, cada uno se desarrolla individualmente y tiene sus propias ideas, las que se contrastan entre sí, lo cual otorga diversidad al trabajo en conjunto. *Baby* lo explica de la siguiente manera:

[...] estudiamos 5 años, entonces, como que nos equivocamos un poco menos para analizar el proceso creativo, o sea hay un estudio, eso era básico; seguimos siendo anárquicos, o sea tratamos de componer en algún momento pero cada uno siempre se va por su rollo. [...] Hacen lo que les da la gana sin preguntar. [...] hemos tenido miles de reuniones a las que no hemos ido y miles de reuniones a las que sí hemos asistido todos, pero el grupo avanza, trabaja, trabajamos y la gente sale a pintar por su cuenta. [...] Pero nosotros tratamos de que por más que cada uno maneje un lenguaje distinto, la gente pueda reconocer el trabajo de nosotros como grupo¹⁵⁷ (*Baby*, integrante de CODO).

Los integrantes de CODO descubrieron en la calle no sólo nuevos soportes con los cuales experimentar, sino un medio de comunicación masivo (Wa, 2005) para expresarse y presentarse en la ciudad como artistas, en otras palabras, por medio del graffiti estos jóvenes encontraron una manera efectiva de mostrar su arte a más personas, haciéndolas a su vez partícipes del mismo (ya que comparten el mismo espacio y su condición de ciudadanos) de una manera, para ellos, más cercana y directa de lo que pueda ofrecer el contexto de una exposición en una galería de arte.

¹⁵⁶ A pesar de estudiar en la misma institución, algunos de estos jóvenes se conocieron en los encuentros organizados por los graffiteros “más antiguos” en las Avenidas Faucett y Tomás Valle, lugares donde realizaron sus primeros graffitis.

¹⁵⁷ *Baby*. Agosto del 2006.

Al año siguiente, el grupo empezó a llamar la atención por sus constantes y coloridas intervenciones en los paraderos de la Vía Expresa, en especial los de la Avenida Paseo de La República, captando el interés de los medios de comunicación, sobre todo de la



Imagen 6. Artículo acerca de las intervenciones del Colectivo El Codo en la Vía Expresa, 2004. Imagen colgada en el website del grupo.

prensa escrita. Del mismo modo, estos jóvenes se expandieron territorialmente hablando, interviniendo otras avenidas y distritos, no sólo con graffiti sino con plantillas (esténcil) y más stickers. Dicho reconocimiento acarrió consigo el ingreso a otros espacios, empezando a realizar graffiti legales. Paralelamente, estos jóvenes desempeñaban otras actividades como talleres y clases particulares de pintura.

Su propuesta es directa y algo irreverente. Por un lado, dirigida hacia el transeúnte común que se encuentra sorpresivamente con una gama de colores fosforescentes que lo invitan, sin otra opción, a mirar. Por otro, hacia aquellos jóvenes que también pintan graffiti (que tienen más tiempo en la actividad), invitándolos a ver un graffiti diferente, muchas veces pintado encima de su propio trabajo. Durante esta época de expansión en la cual el Colectivo El Codo fue abarcando más espacios en la ciudad, algunos de sus integrantes cubrieron con sus trabajos algunas piezas o muros de otros graffiteros, incluyendo aquellos realizados por integrantes de DMJC. Estas tachaduras, como se ha señalado anteriormente, pueden generar distintos conflictos ya que invitan al desafío entre graffiteros en la lucha por el uso del espacio urbano.

Si bien el distanciamiento que constantemente persiguen marcar los jóvenes de Bellas Artes con el graffiti iniciado por *Trans*, ya sea a través de las tachas o de su discurso, no hace referencia exclusiva al trabajo realizado por los integrantes de

DMJC, estos eventos han generado intolerancia y de hecho ciertas tensiones entre ambos grupos. Tales tensiones se manifiestan no en conflictos explícitos como riñas sino en opiniones negativas acerca del trabajo del otro grupo, ya sea que se llamen “toys”¹⁵⁸, “poseros”¹⁵⁹ o “creídos” indistintamente.

[...] *yo no sabía hacer letras y yo quería meterme a hacer letras, pero no me parecía muy interesante, o sea poner mi nombre en la calle para que todo el mundo lo vea, yo no le encontraba ningún sentido, hasta ahora no le encuentro ningún sentido, ¿no?*¹⁶⁰ (Was, integrante de CODO).

*No me interesa eso, no me dicen nada. No sé cómo puedo decir, no... no le encuentro el sentido, no me atrae. Pero lo veo de alguna manera, ¿no? Lo veo como algo muy... como poco original. O sea si me hablas de las letras que hicieron los primeros que hicieron letras, bueno, está bien pues, ¿no? Y aún así, no le encuentro mucha conexión con la gente, con el público y lo encuentro también, o sea... muy juvenil así y eso no me gusta porque lo que uno hace no lo haces porque eres joven o no hay un arte juvenil o un arte adulto o un arte infantil (...). Claro eso tiene todo su proceso, yo lo entiendo pero a mí no me sirve y no encuentro una forma de expresarme a través de hacer unas letras y, más aún, si estoy en el Perú y hago unas letras igualitas a las que hacen los gringos, o sea a algo que ya haya hecho alguien antes o algún estilo tan específicamente así no, me interesa buscar algo más propio; entonces, lo veo como algo muy... alienado, que tiene que ver con una cultura y, bueno, se respeta porque de hecho que lo hacen bien, hay unas letras que me parecen bien hechas, las de las sombras, los colores y admiro por eso también. Y de hecho puedo disfrutar algunas veces, cuando no entiendo, sobretodo, cuando no entiendo que dicen, pero siempre hay una palabra entonces, yo tengo la impresión de que cuando la gente ve algo, trata de buscar qué dice y en esa búsqueda pierdes el placer de disfrutar las formas en sí solas que es lo que a mí, por ejemplo, me interesa (Iturburu, integrante de CODO)*¹⁶¹.

¹⁵⁸ Cabe recordar que el término *toy* se refiere al graffitero inexperto, sin un estilo definido y de formación incipiente. Aunque se utiliza de forma despectiva para desvalorar el trabajo de otros o a las personas mismas.

¹⁵⁹ Jerga que se refiere a una suerte de “alienación”, es decir, a la realización aparentemente ferviente de una actividad motivada por la moda u otras motivaciones pasajeras. Se manifiesta en la utilización de ciertos símbolos externos, como lo pueden ser la ropa u accesorios, incluso un lenguaje.

¹⁶⁰ Was. Julio del 2006.

¹⁶¹ Iturburu. Agosto del 2006.

Inicialmente, la propuesta de este grupo tampoco fue muy bien vista ni comprendida por las autoridades a cargo de la Escuela de Bellas Artes. Algunos integrantes utilizaron incluso las técnicas que habían aprendido del graffiti para presentar trabajos en la Escuela, debiendo justificarlos más de una vez, recurriendo a la información que obtuvieron, tanto de sus clases como de otros medios (internet, por ejemplo), sobre intervenciones urbanas que no sólo se refieren al graffiti o la pintura, sino también a la escultura y performances; valiéndose así de lo que aprendieron en clase sobre este tipo de arte y señalando incluso los nombres de muchos artistas plásticos alrededor del mundo que se animaron a intervenir la calle¹⁶². Casi todos han utilizado alguna vez la pintura en spray para hacer un cuadro o presentar un trabajo.

[...] yo decía, debe haber algo más... alguna forma en que yo pueda relacionar esto con arte o verlo como un arte y para que los mismos profesores de Bellas Artes, de alguna manera, lo respeten, ¿no? Lo entiendan. Entonces, realmente lo vi como arte cuando entré a grabado porque más que todo los profesores empezaron a aceptarlo, ¿no? [...] inclusive entregaba registros que había hecho en la calle, que lo pasaba a grabado y ahí es donde entendí que esto también era un arte; empecé a hacer más cosas. [...] Yo salía a pintar a la calle y todos los registros que hacía, los enseñaba a los profesores, entonces, fue como que poco a poco, varios pasos. O sea primero, saber que no solamente es letras porque si no hago letras entonces ya no hago graffiti o cosas así, entonces, como que varias ideas que vas entendiendo e ideas que vas descartando, entonces, con las ideas que te quedas son con las que ya empecé a trabajar y ya a tomarlo como arte¹⁶³ (Was, integrante de CODO).

[...] tenemos un amigo que al comienzo me acuerdo que decía: 'no, que el hip hop, que los writers, no pasa nada' [...] y ahora su última chamba de dibujo fue un tag. Le pedían 3 creativos en dibujo y dos de ellos fue una plantilla que decía: 'mi nombre es' y firmó Radio Chu en plumón y lo presentó como trabajo final en dibujo y normal... es dibujar letras, lo sustentó y todo bien, ¿me entiendes? [...] Con un plumón también te hablo de 4 cm. de ancho, firmó así. Y otros de sus trabajos era una R en graffiti también, en un cuadro plateado, una R así a lo writer y él es uno de los más, tiene libros de writers"¹⁶⁴ (Baby, integrante de CODO).

¹⁶² Como, por ejemplo, Keith Haring (www.haring.com), artista pop newyorkino que se hiciera famoso en la década de los ochenta y que es reconocido mundialmente como uno de los grandes artistas del graffiti.

¹⁶³ Was. Julio del 2006.

¹⁶⁴ Baby. Agosto del 2006. Refiriéndose al trabajo de su compañero Radio Chu.

Los discursos respecto a quién hace graffiti o dónde se manifiesta mejor varían entre graffiteros, no sólo de grupo a grupo sino que se adaptan al contexto en el cual éste se manifiesta. Paralelamente al aumento de intervenciones ilegales hechas por el Colectivo El Codo, se dio su acelerado ingreso a galerías de arte en comparación al ingreso de otros jóvenes con más tiempo en la actividad. Esto acentúa las rivalidades entre ambos grupos, así como la negatividad o rechazo en las opiniones respecto al trabajo del otro¹⁶⁵.

En resumen, los miembros del Colectivo El Codo utilizan toda la estructura de aprendizaje adquirida en la Escuela para poder plasmar sus ideas, propuestas y sus propios proyectos, ya sean personales o grupales. Con el tiempo, la diversión e irreverencia se encausaron en una propuesta considerada seriamente, tanto por ellos mismos como por otras personas; llegando a realizar, de esta manera, su primera exposición como grupo en el Centro Cultural de la Escuela de Bellas Artes en Julio del 2005, bajo la curaduría de Jorge Villacorta¹⁶⁶. Asimismo, su estilo como grupo, uno de sus principales objetivos a alcanzar, se vio reflejado en dicha exposición.



[...] lo primero que hicimos fue mostrar el trabajo de cada uno y también lo hicimos sectorizado, cada uno en su cuarto, ¿me entiendes? [...] Ninguna armonía, ni un tema que tú pases y veas a uno por ahí y al otro por allá, no, nos interesa. Así va a ser... (Baby, integrante de CODO).

Foto 26. Trabajo de *Baby* en Exposición de Codo, C.C. Bellas Artes. Centro de Lima. Agosto, 2005.

¹⁶⁵ En el siguiente capítulo se tratará este tema con mayor profundidad.

¹⁶⁶ Quien resumiera el trabajo del grupo de la siguiente manera: “Su problemática contemporánea gira en torno a la ciudad. El Codo trabaja el espacio público como lugar de fisura, intentando darle un significado, convirtiéndolo en parte de la obra y usando a la ciudad como materia. [...] En su galería subterránea, presentamos la exposición, la que ha sido intervenida con graffiti que expresan su sentir y nos conectan con una manera diferente de apreciar nuestra realidad” (2005). Palabras introductorias del curador plasmadas al ingreso de la sala. Al respecto, el curador y crítico de Arte Rodrigo Quijano considera que esta intervención en el propio sótano de la escuela “marca una diferencia” (ver en: <http://www.us.terra.com/imprime/0.,O11665676-E18862.00.html>).



Foto 27. Trabajo de *Radio Chu* en Exposición de Codo, C.C. Bellas Artes. Centro de Lima. Agosto, 2005.

Foto 28. Trabajo de *Wa* en Exposición de Codo, C.C. Bellas Artes. Centro de Lima. Agosto, 2005.

Por otro lado, así como hacen uso de técnicas y hasta la estética del graffiti del cual buscan diferenciarse, también conservan cierto lenguaje ya que palabras como “*bombing*” y “*tag*” son de uso cotidiano; de la misma manera, adaptan términos propios para referirse a las mismas ideas como, por ejemplo, la palabra “*pichanguear*”¹⁶⁷ para las salidas de tipo ilegal o *bombing*. Incluso, el mismo nombre: “*graffiti*”, y el hecho de firmar con un “*seudónimo*” y no con sus nombres propios o de artistas, ya es parte de todo eso.

*[...] sí reconozco que hay... cierta influencia del graffiti en sí, y de hecho el pintar en la calle es graffiti, nos dedicamos como grupo a hacer graffiti, no le tengo miedo a la palabra... el graffiti es el medio, es salir a pintar a la calle, es casi como una técnica, es como decir ‘yo pinto al óleo o soy un artista’ pero ya, de ahí puedes hacer todo lo que quieras*¹⁶⁸ (*Iturburu*, integrante de CODO).

¹⁶⁷ Ver Glosario.

¹⁶⁸ *Iturburu*. Agosto del 2006.

*Es propio de esa cultura, bueno, el graffiti también es el nombre, todo eso es de esa cultura porque son como que palabras, ¿no? O sea... no sé, estudio pintura, uso mis óleos, uso la técnica expresionista, digamos, con los pinceles de tal forma y en el lienzo o en trupán, **el soporte tiene sus propios códigos**, sus propios nombres y por eso es que... a fin de cuentas, es más fácil entre todos identificar, decir así, que es qué cosa, entonces, ya pues¹⁶⁹ (Radio Chu, integrante de CODO).*

Las distinciones que estos jóvenes buscan marcar se manifiestan, en un primer nivel, en las denominaciones que usan para hablar de su trabajo y su discurso alrededor del graffiti, nombrándolas. Mientras “nosotros” somos artistas urbanos, “ellos” son graffiteros; mientras “nosotros” hacemos dibujos, “ellos” hacen *characters* y piezas; asimismo mientras “ellos” forman *crews*, “nosotros” constituimos un colectivo de artistas urbanos¹⁷⁰.



Foto 29. Was en pinta ilegal, Centro de Lima. Julio, 2006.

Sin embargo, estas distinciones verbales son sólo evidencia de un trasfondo mayor, relacionado definitivamente a su condición de artistas, la cual es reconocida anticipadamente por la sociedad debido a su formación institucional. El reconocimiento y

valoración del graffiti en galerías fue más inmediato en el caso de Codo que en el de DMJC, a cuyos integrantes les tomó más años lograr su ingreso a este tipo de espacios. Por otro lado, las exposiciones de Codo presentan trabajos de todos sus integrantes, mientras que *Entes* y *Pésimo* son los únicos miembros de DMJC que se

¹⁶⁹ Radio Chu. Julio del 2006. Resaltado propio.

¹⁷⁰ Así como lo fuera en su época el Colectivo EPS Huayco, también formado por estudiantes y egresados de la Escuela de Bellas Artes a finales de la década de los ochenta.

han destacado por su presentación en exposiciones de arte, hayan sido propias o con su participación en presentaciones conjuntas¹⁷¹.

La condición de artista y el reconocimiento que conlleva manifiesta igualmente diferencias socioeconómicas entre graffiteros. De un lado, está el capital económico representando por la accesibilidad a una educación superior (a diferencia de la mayoría de los integrantes de DMJC) y por la residencia en otros distritos como Miraflores y Surco, (relacionados a niveles adquisitivos diferentes a SMP, Salamanca o Chorrillos). De otro lado, hay un capital simbólico¹⁷² (Bourdieu, 1994), representado por el conocimiento adquirido y el reconocimiento social que éste implica, así como el acceso a circuitos culturales y artísticos considerados aún en gran parte del imaginario colectivo del ciudadano limeño como exclusivos de ciertas clases.

*Creo que nos impulsan distintas cosas, en el graffiti tienes la esencia y tienes una historia de marginalidad, de egos y de técnicas; en el arte pienso que es una cuestión más expresiva, **no es porque sea uno mejor que otro pero sí un poco más elevado**, ¿me entiendes? **Parámetros estéticos mucho mejor estudiados**, académicos que creo que enriquece y le dan un valor que eleva muy por encima tu chamba, o sea eso es lo que creo. Bueno, **ahí es que está la diferencia, tengo una formación y de hecho que tengo mayor conocimiento** que tal vez... **dentro de mi rama**, del arte pues, o sea de hecho tengo conocimiento más de área tal vez. [...] O los que han comenzado a graffiti, los chicos ahora piensan que pueden estudiar arte, o sea: hay cosas que son el talento y cosas que son ya tu esencia, y es creo lo que se diferencia nada más, de hecho que uno va descubriendo. [...] Además ya ahora el término de artista también se ha cambiado un poco, o sea artista también es el cómico del canal 4, ¿me entiendes? O una vedette también es artista o un cantante es artista... es un término que se ha gastado¹⁷³ (3:38AM, integrante de CODO).*

¹⁷¹ Ver Mapa 4 (Capítulo 5).

¹⁷² El plano de lo simbólico se refiere al plano de la cultura, del arte, de los medios de comunicación y de la educación. Para Bourdieu (1997), la cultura es también una forma de capital que, al igual que el capital económico (el dinero), establece diferencia en el mercado debido a la incorporación de distintas prácticas y saberes, considerados más valiosos que otros. Este capital cultural, que se acumula a través del tiempo, se encuentra desigualmente distribuido y ha obtenido su legitimidad de algunas instancias de poder. Se ejerce a través de la interiorización de disposiciones duraderas, que se va estableciendo en los diferentes grupos por donde transitamos y existe en un estado objetivado, es decir, transformado en bien cultural transmisible (libros, cuadros, etcétera). Por último, existe también en un estado institucionalizado y certificado por el poder estatal que otorga validación y hace intercambiables a sus poseedores, a través de, por ejemplo, una constancia educativa que certifique los años de estudio aprobado.

¹⁷³ 3:38am. Agosto del 2006. Resaltado propio.

Estos jóvenes artistas tienen como uno de sus varios proyectos continuar precisamente con el graffiti y el arte en la calle el cual abarca también stickers, plantillas, afiches¹⁷⁴, entre otros. En otras palabras, mantienen la expectativa de seguir interviniendo Lima en el futuro, aunque aún no definan claramente si lo harán de manera ilegal o con qué frecuencia. Durante la realización del trabajo de campo, estos chicos aún no podían determinar claramente qué camino seguiría su desarrollo como artistas y el lugar que ocuparía el graffiti en éste. Sin embargo, la actividad posterior de este grupo manifiesta una suerte de institucionalización del graffiti que ellos presentan como resultado de los espacios que intervienen, además de la cobertura de los medios de comunicación y del uso que hacen del internet, todo lo cual se tratará con mayor profundidad en el siguiente capítulo. Luego de la exposición en el Centro Cultural de la Escuela de Bellas Artes, este colectivo ha realizado dos más en otras galerías limeñas. La segunda fue en la Sala Raúl Porras Barrenechea del Centro Cultural Ricardo Palma y la tercera en el Centro Cultural Peruano Británico, ambos centros ubicados en el distrito de Miraflores.

Los integrantes del Colectivo El Codo han asumido al graffiti como uno de los varios aspectos de su forma de vida como artistas, no como el único, a diferencia de lo señalado por algunos de los integrantes de DMJC. Es así que se constituye como una técnica que bien pueden continuar realizando debido al valor que le otorgan a la calle como soporte o como una herramienta a saturarse como parte de una etapa, para luego, pasar a otra. Al momento de realizarse el trabajo de campo, quedaban sólo 7 de los integrantes que se juntaron en el 2003. *Pérez* se retiró del grupo a inicios del 2005, por motivos personales y no participó en la exposición de ese año. Luego, en el 2006 se retiró *Was* y en el 2007, lo hizo *Baby*.

¹⁷⁴ Así como los stickers, los afiches son láminas de papel sobre las cuales pueden plasmar diseños personales, solo que sin pegamento en su parte inferior, por lo cual debe aplicarse uno para luego ser colocados en el soporte elegido.

Finalmente, el grupo también ha creado una página web donde pueden verse sus más recientes trabajos: <http://colectivoelcodo.blogspot.com>

4. Conclusiones del capítulo

En resumen, los grupos de jóvenes dedicados al graffiti poseen una organización sencilla construida básicamente en relaciones afectivas, es decir, en la amistad que une a sus integrantes y en el respeto a la misma. Tales grupos poseen un carácter flexible reflejado, en primer lugar, en su apertura a nuevos ingresos así como en las salidas de algunos miembros. En segundo lugar, la pertenencia a un grupo no es exclusiva, siendo flexible a su vez en la permisividad de la que estos jóvenes disponen para pertenecer a más de un grupo, la cual tiene su base también en la confianza y el respeto al otro.

Si bien cada graffitero tiene objetivos personales en su desarrollo como artista y su compromiso con la actividad, comparte con otros jóvenes los objetivos que se tienen como grupo. Ya sea que sus integrantes los llamen *crews* o colectivos, los grupos reciben nombres que constituyen otra identidad, una grupal, y maneras de presentación por las cuales a su vez buscan ser reconocidos.

Finalmente, cabe destacar que la flexibilidad de los grupos refleja también la constante movilidad del graffiti y de sus autores, los cuales atraviesan no sólo diferentes espacios sino diferentes grupos de individuos, cada uno con sus respectivas propuestas, perspectivas y objetivos. A pesar de las diferentes realidades de estos jóvenes tanto socioeconómicas como en su desarrollo como graffiteros, las motivaciones por agruparse se reproducen en sus respectivos ámbitos, cumpliendo cada grupo su función respecto a la actividad del graffiti. Por otro lado, la formación y

disolución de los primeros grupos de los que fueron parte mayoría de los graffiteros entrevistados replican de alguna manera el carácter efímero del graffiti.

En el siguiente capítulo se presentarán los diferentes escenarios del graffiti en Lima y la dinámica por la cual se desplazan los jóvenes entre los mismos, revolucionando sus orígenes trasgresores y posicionando o reubicando su capacidad expresiva a la categoría de arte.



CAPÍTULO 5

ESPACIOS: RELACIÓN DEL JOVEN CON SU CIUDAD

Debemos pensar en la ciudad a la vez como lugar para habitar y para ser imaginado. Las ciudades se construyen con casas y parques, calles, autopistas y señales de tránsito [...] Pero se configuran también con imágenes [...] La ciudad se vuelve densa al cargarse con fantasías heterogéneas [...] Las ciudades no se hacen sólo para ser habitadas, sino también para viajar por ellas... (García Canclini, 1999: 107).

Los elementos móviles de una ciudad, y en especial las personas y sus actividades, son tan importantes como las partes fijas. No somos tan sólo observadores de este espectáculo, sino que también somos parte de él, y compartimos el escenario con los demás participantes (Lynch, 1960:10).

Lima puede ser abordada desde su visualidad: a través de su imponente trazo urbano, de sus grandes edificaciones (que muestran un crecimiento vertical) y de cómo éstas se encuentran distribuidas; además desde sus circuitos de caminos y sendas que articulan todos sus distritos. Tales referencias espaciales y visuales, adornadas todas a su vez de grandes paneles publicitarios, resultan fácilmente identificables para el habitante que las circula habitualmente, formándose así una imagen y percepción de la ciudad que conoce, permitiéndole en principio desplazarse con mayor eficacia en ella. Para Lynch (1960), esta ubicuidad implica una “legibilidad” del paisaje urbano.

Para dicho autor, una imagen eficaz proviene de un escenario físico vívido e integrado, otorgándole a su poseedor una sensación de seguridad. Pero qué tipo de escenario ofrece Lima. Según Eduardo Arroyo (2006):

Al lado de esta Lima globalizada y de rasgos piramidales –grandes, colosales– crece una extendida miseria, una ubicua mendicidad en las calles, microbuses y paraderos, prostitución callejera y la inseguridad ciudadana por el creciente aumento de la delincuencia. Este es el escenario en el que se forja la identidad del joven limeño, el que transita por una ciudad cambiante día tras día (2006: 9).

Lima es una ciudad desbordada y se encuentra entre las 25 ciudades más pobladas del mundo, siguiendo la tendencia latinoamericana de concentrar en las grandes ciudades al grueso de la masa pobre sudamericana. Sus principales problemas son el acceso y calidad de servicios básicos, transporte, basura, delincuencia y el deterioro de las relaciones humanas que la han llevado a ser considerada como la tercera urbe más violenta de América Latina (Arroyo, 2006: 73-74).

Por otro lado, las migraciones del campo a la ciudad, propiciadas por factores internos y externos, han determinado que el crecimiento demográfico, la economía, la dinámica social y cultural se aceleren en el ámbito urbano, en su disputa por el acceso y uso del espacio público. Ciudades como Lima se encuentran insertas, además, en un contexto de globalización de grandes procesos tecnológicos y comunicativos que buscan transformarlo todo. Ambos procesos de cambio, las migraciones y el desarrollo acelerado de las comunicaciones en un contexto de globalización, han perfilado nuevamente el rostro de la ciudad y el de sus habitantes, con la coexistencia de elementos del espacio rural y procesos de modernización acelerados (Gonzales, 2005: 175-176).

Dentro de esta tendencia latinoamericana, Néstor García Canclini señala que el sentido de la ciudad se constituye en lo que la ciudad da y no da, en la forma en que los sujetos viven en medio de las determinaciones del hábitat y lo que imaginan sobre ellos y sobre los otros para sanar las fallas, faltas y desengaños con que las estructuras y las interacciones urbanas responden a sus necesidades y deseos

(García Canclini, 1995: 75). Una de estas respuestas es la de estos jóvenes y sus grupos dedicados al graffiti, los cuales recorren su ciudad, conociéndola, imaginándola, interviniéndola.

1. Recorridos: conociendo Lima

Esta investigación no posee un “lugar” propiamente dicho, no es del todo concreto ni se encuentra totalmente delimitado; esta naturaleza es consecuente a su vez con la naturaleza flexible y móvil del graffiti analizado y con el contexto urbano en el cual se manifiesta; el cual ofrece soportes también móviles que obligan al graffitero a desplazarse por las calles de su ciudad, acentuando nuevamente la constante fluidez en la actividad. “El espacio urbano se ha convertido en eso: lugar de tránsito y de pasaje entre un lugar y otro [...] se trata de llegar, no de detenerse; de circular y no de merodear o ambular” (Piccini, 1983¹⁷⁵).

La observación de campo y registro se dieron, en gran parte, durante las salidas a pintar, legal o ilegalmente, en cualquier muro o cualquier otro soporte al paso (como paraderos, kioskos y señales de tránsito, entre otros, ya sea con spray, plumón o stickers) de cualquiera de los distritos visitados, en las viviendas de algunos de los jóvenes entrevistados, en las galerías de arte y eventos culturales, en los eventos de música que incluyeron hip hop, en las paredes prestadas para un concurso, en tiendas de ropa, entre otros.

¹⁷⁵ Citado en Néstor García Canclini. Ciudades y ciudadanos imaginados por los medios. Lima: IEP, 1996. Artículo publicado en Perfiles Latinoamericanos, Revista de la Sede Académica de México de la Facultad de Ciencias Sociales, Año 5, N°9, diciembre 1996, FLACSO – Sede México. p. 2.

En otras palabras, el “lugar” de mi investigación, el lugar donde la acción del graffiti se da y puede observarse, es el **espacio construido** por los jóvenes protagonistas de esta investigación en sus recorridos, los cuales fueron registrados durante los acompañamientos en la elaboración del trabajo de campo, la cual estuvo enmarcada a su vez dentro de un determinado lapso de tiempo. Al no poseer un carácter fijo ni estacional, está compuesto de recorridos diversos, dentro de los cuales algunos tramos son recurrentes a la vez que se van agregando constantemente otros nuevos. Como se verá más adelante, este espacio construido incluye a su vez espacios tanto físicos como virtuales, en los cuales la actividad del graffiti se hace y se muestra, respectivamente.

Se consideró este tipo de espacio como el más adecuado porque reproduce la naturaleza móvil de la actividad, la cual requiere que el joven graffitero se encuentre en constante movimiento entre calles y avenidas. Como ya se ha señalado, el joven graffitero va conociendo su ciudad durante sus recorridos para hacer graffiti y, como el grupo de jóvenes analizado por Arroyo (2000) en su estudio¹⁷⁶, “[...] paulatinamente va tomando espacios que los delimita, toma porciones de Lima para darle significado” (2000: 79); ya que es físicamente poco probable que pueda recorrerla en su totalidad.

Para Steven Feld (1996), la cobertura de un terreno físico involucra una estrecha relación con la manera en cómo los individuos se sitúan en éste, a la cual llama como “sensación de emplazamiento”. Dicha sensación corresponde a las diferentes maneras de imaginar, conocer, anhelar, recordar, nombrar y vivir la experiencia con el lugar o espacio; las cuales se encuentran atadas, metonímica y

¹⁷⁶ Eduardo Arroyo (2000), en su tesis para optar el grado académico de magister en Sociología: *Escenas urbanas en Lima: jóvenes y espacios de diversión nocturna*, trabajó con jóvenes de clase media, entre 20 y 35 años aproximadamente, en un contexto de consumo en espacios de diversión nocturna.

metafóricamente, a las identidades de los individuos, quienes enriquecen su manera de sentir distintos espacios otorgándoles significados profundos (1996: 11)¹⁷⁷.

De la misma manera, los jóvenes graffiteros se reconocen en su ciudad, identificando en ella el soporte por el cual desarrollarán su arte y el medio por el cual serán reconocidos; la imaginan y la viven además como el espacio donde se dieron y se dan una serie de experiencias y negociaciones con su orden. El lugar de observación, entonces, se fue construyendo en todos esos desplazamientos y emplazamientos que los jóvenes decidieran realizar para llevar a cabo esta inscripción, marcando y remarcando sus recorridos, reiterando el paso de su presencia cada vez a la par que adquieren conocimiento acerca de su ciudad, relacionándose con el espacio urbano y la diversidad de soportes que éste le ofrece.

De Certeau (1990), por su parte, propone que los pasos peatonales “espacializan” la ciudad, tramando sus lugares. Para sustentar esta idea, el autor francés compara el proceder de los peatones con el habla, asimilando el acto de caminar a la enunciación con respecto a la lengua. En esta comparación el caminante transforma en otra cosa cada significado espacial, creando así un discontinuo, ya sea escogiendo significados en la “lengua espacial” o descubriendo a través del uso que se haga de ella.

De este modo, **“el caminar afirma, suspende, aventura, transgrede, respeta las trayectorias que él mismo ‘habla’**. Habría luego una retórica del caminar en tanto arte de ‘torcer’ recorridos, que implica y combina estilos y prácticas que estructuran finalmente una manera de hacer” (Rodríguez-Plaza, 2004. Resaltado propio).

¹⁷⁷ Steven Feld y Keith H. Basso (ed.). *Senses of place: the terrain covered here*. School of American Research. Santa Fe. Nuevo México, 1996. Traducción propia. Cabe señalar que en esta edición se encuentra un artículo de Edward S. Casey quien explora cómo el estar en un lugar es conocer y ser consciente de la propia presencia en el mundo. Para él, el lugar es la forma fundamental a través de la cual la experiencia se plasma, constituyendo una poderosa fusión entre ser, espacio y tiempo.

Es precisamente a través de la acción, de resaltar “el hacer”, que busco destacar la relación entre el joven graffitero y el espacio urbano que la ciudad de Lima le ofrece. Debido a esto, me parece adecuado considerar la noción de “performance” como otra manera de acercarnos a la dinámica de la actividad del graffiti. Schechner (2002) entiende performance como el comportamiento que presenta un continuo de acciones humanas que pueden observarse en diferentes ámbitos como lo son el ritual, el juego, las artes escénicas, los medios de comunicación e, incluso, las acciones en la vida cotidiana y la representación de roles sociales, profesionales, entre otros. En otras palabras, para Schechner, lo fundamental es que cualquier acción que se encuentre enmarcada, presentada, resaltada o expuesta es performativa, ya que se reconstruye como escenario para un “mostrar hacer”. Considerar un objeto, espacio, evento o circunstancia como performance es reconocer su carácter provisional, en permanente construcción y movimiento; por lo cual influencia las comunicaciones e interacciones humanas y existe solo en interacciones y acciones, en su creación, iteración¹⁷⁸ y reiteración.

La actividad del graffiti también podría ser considerada “como” performance, es decir, ya que desde esta perspectiva se resalta la idea de flujo constante. Respecto a la relación entre las nociones de performance y la noción de flujo, Turner (1980) señala lo siguiente:

[...] una performance es una dialéctica del ‘flujo’, es decir, movimiento espontáneo en el que la acción y conciencia son uno, y ‘reflexibilidad’, donde los significados, valores y objetivos centrales de una cultura se ven ‘en acción’, mientras dan forma y explican la conducta. Una performance afirma nuestra humanidad compartida, pero también declara el carácter único de las culturas particulares. Los conoceremos mejor entrando en las performance de cada uno, aprendiendo gramáticas y vocabularios¹⁷⁹.

¹⁷⁸ Ver Butler (2002).

¹⁷⁹ Citado en: Richard Schechner. *Performance: teoría y prácticas culturales*. Libros del Rojas. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 2000 (pp. 16-17). Cabe señalar que Victor Turner propone la noción de “drama social” para estudiar la dialéctica de la continuidad y transformación social, definida como “una unidad espontánea de procesos sociales y el hecho de las experiencias de cada uno en toda sociedad humana” (Turner 1980:149).

1.1 Mapas

Para Eduardo Arroyo (2000), los jóvenes construyen mapas de su ciudad que consideran como propios de ésta, compuestos de puntos a partir de los cuales logran asir la urbe; identifican dominios espaciales, definen su lugar en ellos, se orientan en el espacio y se mueven a través del mismo. Se trata de una construcción subjetiva que el joven lleva consigo, en la cual “[...] la identificación de los lugares está relacionada con los usos y las diferencias perceptuales, el afecto, la identidad social y el estatus, ya sean puntos de pertenencia o polos de referencia a los que se aspira llegar” (2000: 77)¹⁸⁰.

La movilidad que implica la actividad del graffiti le permite a sus autores dar otros significados al imaginario tradicional que se tiene de la ciudad y del orden que ésta busca imponer (a saber, el ornato público); ellos construyen circuitos en los cuales han ido cruzando (repetidas veces) las fronteras entre la ilegalidad y la legalidad, ingresando a otros espacios reconocidos socialmente como conservadores o legítimos y, paradójicamente, más estacionales como las galerías de arte.

Es así que, para una mejor presentación del lugar construido en mi investigación, he recurrido a la utilización de mapas que son el producto de lo observado en el proceso de acompañamiento en las salidas y recorridos de estos jóvenes –en un determinado periodo de tiempo, construyendo circuitos que incluyen los referentes espaciales de los graffiteros entrevistados¹⁸¹.

¹⁸⁰ Si bien para este autor, los jóvenes también delimitan espacios urbanos y toman porciones de Lima para darle significado, el escenario creado por éstos se da en torno a la oferta de diversión nocturna juvenil en discotecas de distritos como Pueblo Libre y San Miguel.

¹⁸¹ Mención aparte merecen los puntos de encuentro principales en este trabajo como el Parque Kennedy, el taller del padre de *Pésimo* (altura de la primera cuadra de la av. Reducto, intervenido legalmente, pero también punto de encuentro para entrevistas y salidas), Bar Habana (Manuel Bonilla cdra. 1), avenidas conocidas y casas de los entrevistados o centros de estudios de los mismos como la Escuela de Bellas Artes y Corriente Alterna.

La elaboración de mapas implica la representación minimizada de un espacio geográfico, en la cual se escogen (antes que reducir) y eliminan posibilidades. A la vez, se trata de *“un espacio con tiempo es decir, la representación de un espacio que se transforma, que no es estático, que es apropiado y modificado en esas apropiaciones que construyen un sentido cada vez. [...] Sufrirá deformaciones, pero no sólo en relación a su condición de plano, sino en relación a todas las consideraciones que se pueden hacer respecto de una representación. Y, finalmente, se eliminarán posibilidades y partes de la ciudad quedarán fuera del espacio representado”* (Souza, 2002).

Se presentarán tres (3) circuitos en total, correspondientes a 3 tipos de intervenciones, a saber: intervenciones ilegales y *bombing*; intervenciones legales y un circuito formal compuesto por galerías de arte y centros culturales. El uso de estos mapas resalta, de manera visual, la movilidad del graffiti en el periodo de tiempo en que se llevó a cabo el trabajo de campo.

Los primeros dos circuitos van juntos en su presentación para mostrar con mayor claridad el diálogo y convivencia entre ambos tipos de intervención; cada tipo además está representado con un color diferente para ser identificados más fácilmente. Asimismo, todas las intervenciones registradas van numeradas de acuerdo a su ocurrencia en el tiempo; dicha numeración se encuentra en la leyenda adjuntada a los mapas. Cabe señalar desde ahora que el registro de intervenciones legales es mayoritario frente al registro de las ilegales, ofreciendo un elemento más de discusión acerca de la trasgresión como elemento constitutivo de la actividad del graffiti¹⁸². Pero debido a las distancias entre algunos distritos, se ha considerado mostrar este registro por zonas, agrupando los distritos más cercanos entre ellos. De esta manera, se

¹⁸² El registro de las intervenciones ilegales y *bombing*, como se verá más adelante, se vio limitado debido a su espontaneidad (no conllevan mayor organización previa) y la preferencia de los graffiteros, de prescindir, de una compañía femenina (sobre todo en lo que a *bombing* respecta).

tienen 3 zonas: norte (mapa 1), centro (mapa 2) y sur (mapa 3), para representar el espacio construido por los jóvenes, a través del registro efectuado durante mis acompañamientos en sus recorridos. Esto no quiere decir, sin embargo, que los graffiteros entrevistados no hayan hecho o no hacen graffiti en otros distritos¹⁸³. Esta zonificación corresponde únicamente a la representación de lo que pude apreciar en el trabajo de campo

Por otro lado, la presentación del circuito formal separada de los otros circuitos apunta a resaltar los espacios en los cuales el graffiti (¿“se detiene”?) es considerado oficialmente como arte (¿donde se legitiman?) o donde sus caracteres antes considerados como constitutivos (trasgresión, anonimato y calle, propiamente dicha) son contradichos, generándose el debate en torno a los mismos.

Asimismo, esta presentación es otra manera de apreciar la única característica innegable, hasta el momento, de la naturaleza del graffiti: su movilidad. El desplazamiento constante de sus autores en la ciudad implica no sólo la diversidad cada vez mayor de los espacios que va ocupando la actividad (los cuales, como se ha señalado, ya no son sólo físicos sino también virtuales), sino la generación de estrategias por las cuales los jóvenes graffiteros se “apropian” de éstos espacios y generan nuevos significados para entender su ciudad.

Paralelamente, en estos recorridos, los graffiteros han ido conociendo su ciudad y reconociéndose a sí mismos en ella, formando y representando su identidad tanto de jóvenes como de profesionales, buscando posicionar al graffiti como una forma de arte igualmente válida que la oficialmente reconocida, volviéndose adultos a la par que la actividad iba evolucionando y sus propios estilos desarrollándose.

¹⁸³ Durante el trabajo de campo, algunos graffiteros señalaron haber realizado graffiti en distritos como San Juan de Lurigancho, San Juan de Miraflores, Rímac (donde se encuentra la estación de ferrocarriles que parten de Lima hacia provincia) e incluso Lurín.

2. El graffiti en la calle: lucha y negociación por el espacio público

La noción de esfera pública se entiende como el campo de intervención discursiva en el cual se define todo aquello de interés general y se disputa el poder de representarlo, administrarlo y regularlo; constituyendo una manera de participación en la vida política (Cánepa, 2006: 15). Este sentido político, de acuerdo a Habermas (1989), deriva de su función crítica y de su capacidad para generar una opinión pública.

El uso de este espacio ha llevado a diversas reflexiones en torno a su definición original, provocando interpretaciones como la de Geoff Eley (2002), más adecuadas para este caso, quien propone entender la esfera pública como “el escenario estructurado en donde tiene lugar la competencia o la negociación cultural e ideológica entre una variedad de públicos”¹⁸⁴.

Las calles de Lima dejaron de ser un espacio de expresión para el ciudadano desde mediados de los ochenta hasta mediados de los noventa. El temor a los atentados terroristas, los toques de queda, los arrestos de jóvenes universitarios y periodistas como presuntos terroristas y sus posteriores desapariciones alejaron a la población de sus puntos comunes de congregación en la vía pública: esquinas, plazas, parques, etc. Esta situación no mejoró durante el primer gobierno de Fujimori, cuando se dio una transformación en el sistema de regulación de empresas y de derechos de trabajadores, desapareciendo gran parte de los sindicatos, cuyos integrantes tomaban las calles y plazas como escenario para dar a conocer su opinión o manifestar su protesta. Se produjo, en otras palabras, una despolitización del espacio público (Cánepa, 2006).

¹⁸⁴ Citado en Cánepa y Ulfe, 2006: 20

Dicho proceso se vio acentuado luego con la instauración de un régimen autoritario como resultado de la lucha antiterrorista del gobierno fujimorista. Esta situación empieza a cambiar a finales de los noventa, cuando los estudiantes de diferentes universidades de Lima mostraron su desacuerdo ante la intención de Alberto Fujimori de postularse a una segunda reelección, con un gran “NO” como lema de su protesta. Otros ciudadanos se sumaron espontáneamente a la lucha. Por otro lado, las plazas y parques recuperaron cierto esplendor como punto de encuentro, reivindicadas con el proyecto de recuperación del centro histórico de Lima como patrimonio.

Paralelamente, se dieron otros usos del espacio público manifestados en la actuación de los cómicos ambulantes¹⁸⁵ y los conciertos de música chicha así como en las procesiones y fiestas patronales organizadas por enclaves de migrantes de distinta procedencia provinciana en Lima los cuales encontraron la manera de seguir manifestándose a pesar de la época de terrorismo y dictadura. Se produjo, esta vez, un proceso de re-politización del espacio público.

La globalización, por su parte, introduce a Lima en la dinámica de una economía del consumo, instituyéndola como objeto de consumo, alrededor del cual distintos actores como el Estado, la iglesia, la empresa privada e incluso agrupaciones culturales pueden reclamar derechos simbólicos, de protección y vigilancia, o económicos (Cánepa: 2006).

Es durante este proceso de recuperación y re-politización del espacio público en nuestra ciudad que aparece y se desarrolla el graffiti limeño. El sentido político en el uso de este espacio se manifiesta en ejemplos como las performances *Recuerdo*, *Crisis* y *Lava la bandera* (Leigh, 2006) que tuvieron lugar en diferentes puntos de la ciudad de Lima entre los años 1998 y 2000; tales performances fueron una respuesta

¹⁸⁵ Ver Vich (2001).

ciudadana a un determinado contexto social y político, con fines de reivindicación: “[...] fueron luchas que expresaron la voluntad de construir una estrategia política diferente de la oficial” (Leigh, 2006: 183).

Las fiestas patronales y algunas procesiones, por su parte, buscan representar y reivindicar identidades provincianas en una ciudad o localidad distinta a la de origen, por medio de símbolos y manifestaciones de fe religiosa; debido a su naturaleza performativa, se destacan por la práctica de formas efectivas y creativas de intervención pública en el campo de la cultura que constituyen “[...] la posibilidad de acceder al estatus moral que se requiere para lograr una ciudadanía más completa y real”; configurándose el ámbito de lo cultural como recurso (Cánepa, 2006: 229).

De manera similar, el uso del espacio público por medio de la actividad del graffiti también contiene un significado político ya que, en dicho uso, los graffiteros disputan no sólo su identidad de jóvenes sino su identidad de artistas. En su búsqueda de reconocimiento, van construyendo un ámbito de expresión artística diferente que pretende tener la misma legitimidad que el oficial; y de la mano de una técnica igualmente diferente, rompiendo a su vez con el círculo artístico tradicional limeño conformado por un circuito de galerías exclusivas y élite de artistas.

Como se ha mencionado anteriormente, el proceso de recuperación del espacio público se vio fortalecido a su vez, por una corriente mundial que busca realizar por un lado, proyectos de desarrollo en campos de la cultura y por otro, la reintegración e inclusión social de los ciudadanos a través del arte. Un caso ejemplar de esta tendencia se llevó a cabo en Bogotá durante la gestión de Antanas Mokus a inicios de los años noventa, con su propuesta de cultura ciudadana, la cual estaba centrada en “transformar el comportamiento público y en reconocer y fortalecer la existencia de normas sociales entre desconocidos. También [...] mejorar la interacción

entre ciudadanos y servidores públicos, especialmente en materia de eficiencia, buen trato e igualdad” (Mokus, 2005: 40)¹⁸⁶.

En Lima, propuestas como la performance teatral “Ciudad” (2005) siguen esta línea (Foto 5). Se trató de un proyecto educativo promovido por el Servicio de Administración Tributaria (SAT), en coordinación con el teatro de la Universidad Mayor de San Marcos, que fue dirigido a jóvenes en edad escolar de siete (7) instituciones educativas estatales para transmitir la importancia del pago de los impuestos, ya que se trata de dinero destinado a la conversión y conservación de Lima como una ciudad limpia y ordenada.

El director de teatro Augusto Navarro¹⁸⁷ convocó a *Entes*, *Pésimo* y *Neat* a participar de la puesta en escena que incluía dos canciones de rap y la participación de dos actores, cuyo escenario iba siendo transformado con graffiti, el cual dibujaba una ciudad limpia y segura. Aunque los organizadores no estuvieron muy de acuerdo con el formato de la presentación y la apariencia de los jóvenes, las presentaciones fueron bien aceptadas entre los escolares.

*Esta es una escuela, una parte del SAT, (es) un sector que se llama “la escuela”, su función es lanzar educación hacia la ciudadanía, o sea crear un sector, en el cual, tenga el SAT no sólo la proyección o no sólo la imagen de ser el que cobra sino también el que retribuye directamente. [...] Lo que me parece mostro del SAT es que la visión es apostar por los niños, por educar a los niños en algo que es lo más normal del mundo, que es pagar tus impuestos para que eso revierta en tu ciudad*¹⁸⁸ (Augusto Navarro, director de teatro).

¹⁸⁶ En: Gabriel Murillo y Victoria Gómez (compiladores). *Redefinición del espacio público. Eslabonamiento conceptual y seguimiento de las políticas públicas en Colombia*. Ediciones Uniandes. Bogotá, 2005.

¹⁸⁷ Augusto Navarro trabajó anteriormente con *Entes* y *Pésimo* en otra performance llamada “Dogma” (2003), presentada en la Universidad Mayor de San Marcos.

¹⁸⁸ Augusto Navarro. Mayo del 2005.

Es así que el uso de la calle como escenario y como medio de expresión puede verse actualmente no sólo en intervenciones como el graffiti sino en la incursión de otra serie de performances o maneras de performar. Por un lado, están las de corte más artístico como, por ejemplo, estatuas, malabaristas, breakdancers; por otro, están las de contenido político y de reclamo social más explícitos como las performances *Recuerdo*, *Crisis* y *Lava la bandera* (Leigh, 2006)¹⁸⁹. Todas estas manifestaciones y sus ejecutores conviven en nuestra ciudad y comparten con el graffiti y sus autores el uso del espacio público.

Pero, no sólo se comparte el espacio propiamente dicho sino tanto el graffiti como todas las intervenciones antes mencionadas dialogan con el discurso que busca ordenarlo. Como se desarrollará más adelante, los jóvenes que pintan graffiti se encuentran en una constante negociación con policías y transeúntes; ya sean situaciones de legalidad o ilegalidad, en la cual se intercambian discursos y opiniones. Asimismo, las municipalidades son agentes paradójicos de este diálogo ya que tal institución puede presentarse tanto como organizadora o promotora de eventos culturales que incluyen graffiti así como reguladora y sancionadora de esta actividad en contextos en que esta actividad ocasionara daños a bienes públicos y privados¹⁹⁰.

Por otro lado, la proliferación de la actividad del graffiti en Lima y su cada vez mayor inclusión en espacios y medios accesibles a mayor cantidad de personas también ha resultado, sin embargo, en una suerte de agotamiento de lugares para ser intervenidos. Esta situación no sólo se debe al crecimiento de población de graffiteros, sino a la presencia cada vez mayor de paneles publicitarios en plena vía pública, sustituyendo paredes y algunos con el mensaje de: "Muro, embelleciendo tu ciudad", con una lógica muy similar respecto al uso de soportes urbanos.

¹⁸⁹ En: Gisela Cánepa y María Eugenia Ulfe (ed.). *Mirando la esfera pública desde la cultura en el Perú*. Concytec. Lima, 2006.

¹⁹⁰ Considerando estos actos incluso como "pandillaje pernicioso" (DECRETO LEGISLATIVO N° 899, Mayo 1998).

Mediante la compra y privatización de espacios públicos de parte de las empresas, se estimula la competencia ya no sólo entre graffiteros sino con las propias empresas de publicidad y el mercado en general, por el uso de estos espacios. Sin embargo, en este proceso, los graffiteros también pueden estar compitiendo, paradójicamente, con sus empresas auspiciadoras o con aquellas que los contratan como artistas exclusivos. Y al verse reducido el número de lugares disponibles para intervenir en la calle, tales paneles publicitarios se convierten ellos mismos en posibilidades de soporte para cualquier graffitero.

Por otra parte, la competencia entre graffiteros es una característica que la actividad conserva hace décadas, no sólo para demostrar quién tiene el mejor estilo sino para demostrar quién ocupa mayor cantidad de lugares y tipos de espacio. Debido a la escasez, algunas veces se utilizan lugares anteriormente intervenidos, cubriéndolos con pintura y generando un nuevo soporte. Esta suerte de reciclaje suele hacerse sobre graffitis que ya tienen cierto tiempo de realizados o con conocimiento de sus autores para que la acción no sea considerada una tacha o una falta de respeto hacia éstos o su trabajo. Sin embargo, como se ha mencionado anteriormente, las tachas son mecanismos para comunicar y hacer evidente el conflicto entre grupos o individuos.

Finalmente, otras estrategias de intervención urbana son el uso de stickers y estencils (ver foto 30), los cuales destacan por su rapidez. Ambos implican una preparación previa, ya sea en un taller o en la casa del graffitero, sin embargo, constituyen intervenciones rápidas (a veces sólo toma segundos colocarlas) que destacan por su espontaneidad una vez que ingresan a la calle, adaptándose de la misma manera a cualquier soporte urbano, incluyendo asientos de transporte público (micros, combis) y locales públicos (cafés, restaurantes, bares, discotecas, etc.).



Foto 30. Intervención de *Naf* hecha con esténcil en un parque de La Calera. Registro en Junio, 2005.

A continuación, veremos la dinámica de la actividad del graffiti en situaciones tanto de ilegalidad como de legalidad y los procesos que implican su tránsito entre ambas.

LEYENDA

Circuito 1: Lugares donde se han realizado intervenciones ilegales y *bombing*

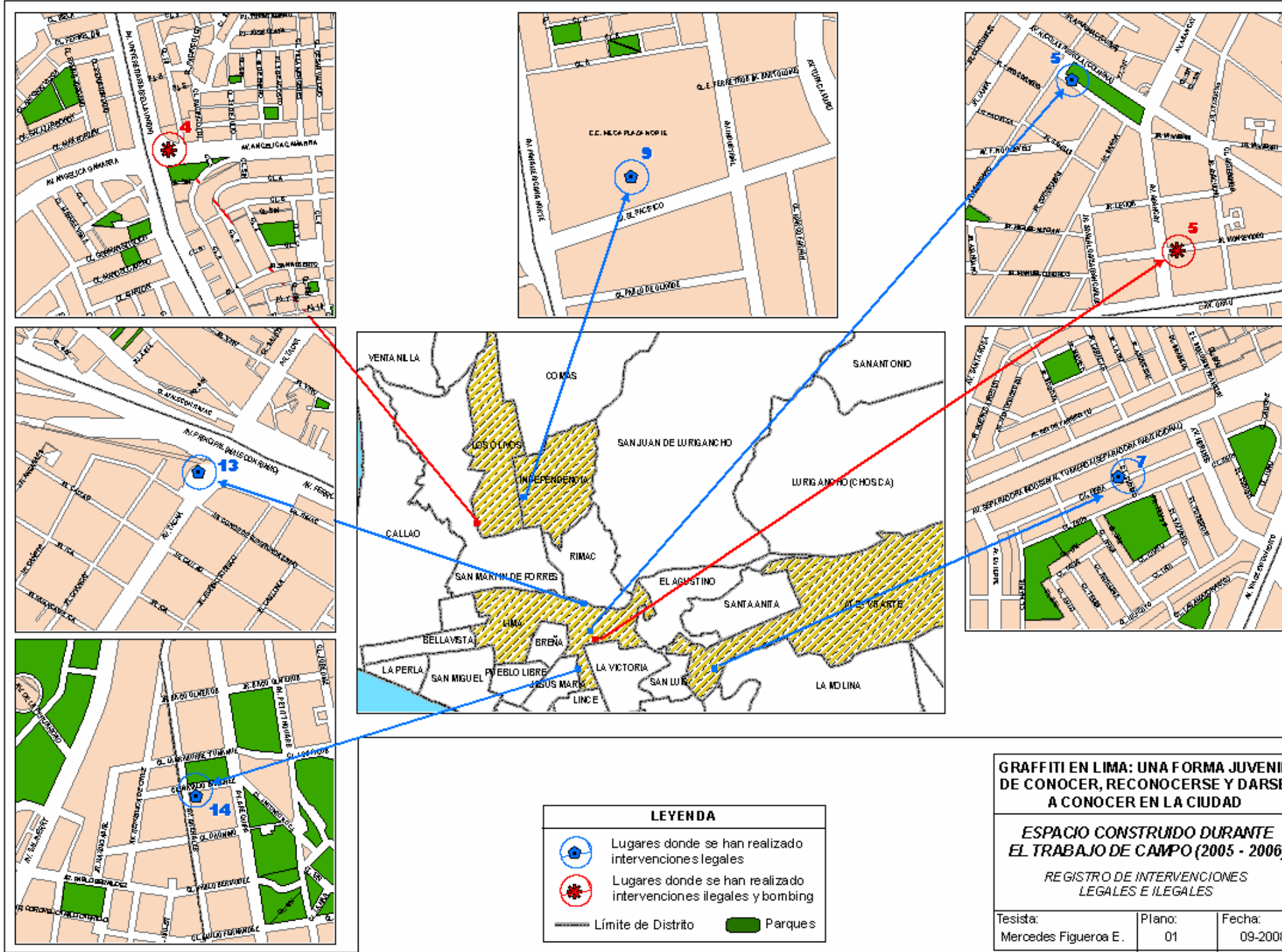
1. La Victoria: Urb. Santa Catalina (entre las cdas. 8 y 9 de la Av. Canadá). Mayo, 2005.
2. Miraflores: Puente Miraflores (en el cruce de las avenidas 28 de Julio y Paseo de La República). Junio, 2005.
3. Surquillo: Urbanización La Calera de La Merced (entre las cdas. 39 y 40 de la Av. Aviación). Junio, 2005.
4. Los Olivos: Intersección de las avenidas Universitaria y Angélica Gamarra. Julio, 2005.
5. Cercado de Lima: Cruce avenidas Grau y Abancay (a espaldas de la Av. Grau). Julio, 2006.

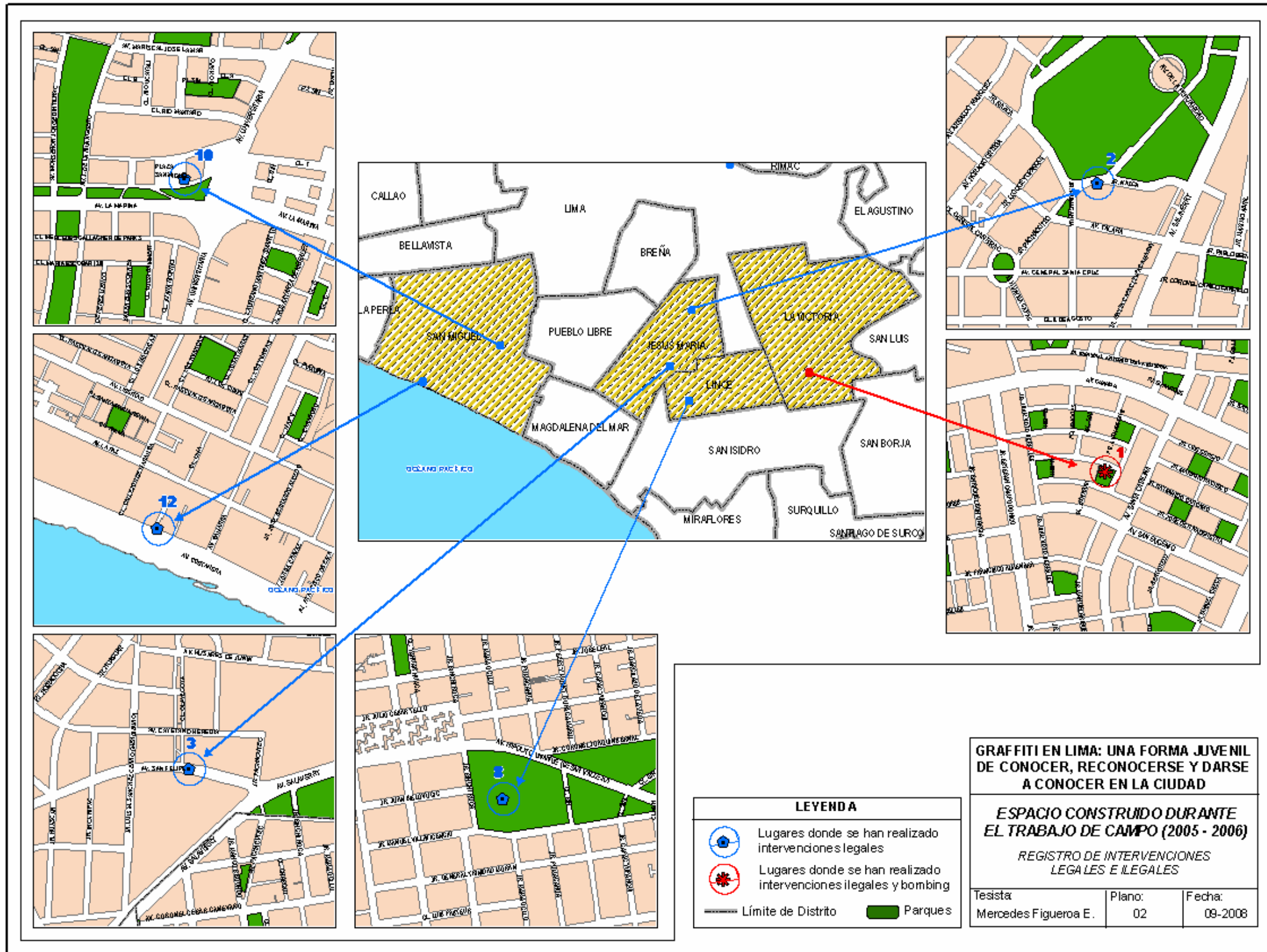
Circuito 2: Lugares donde se han realizado intervenciones legales

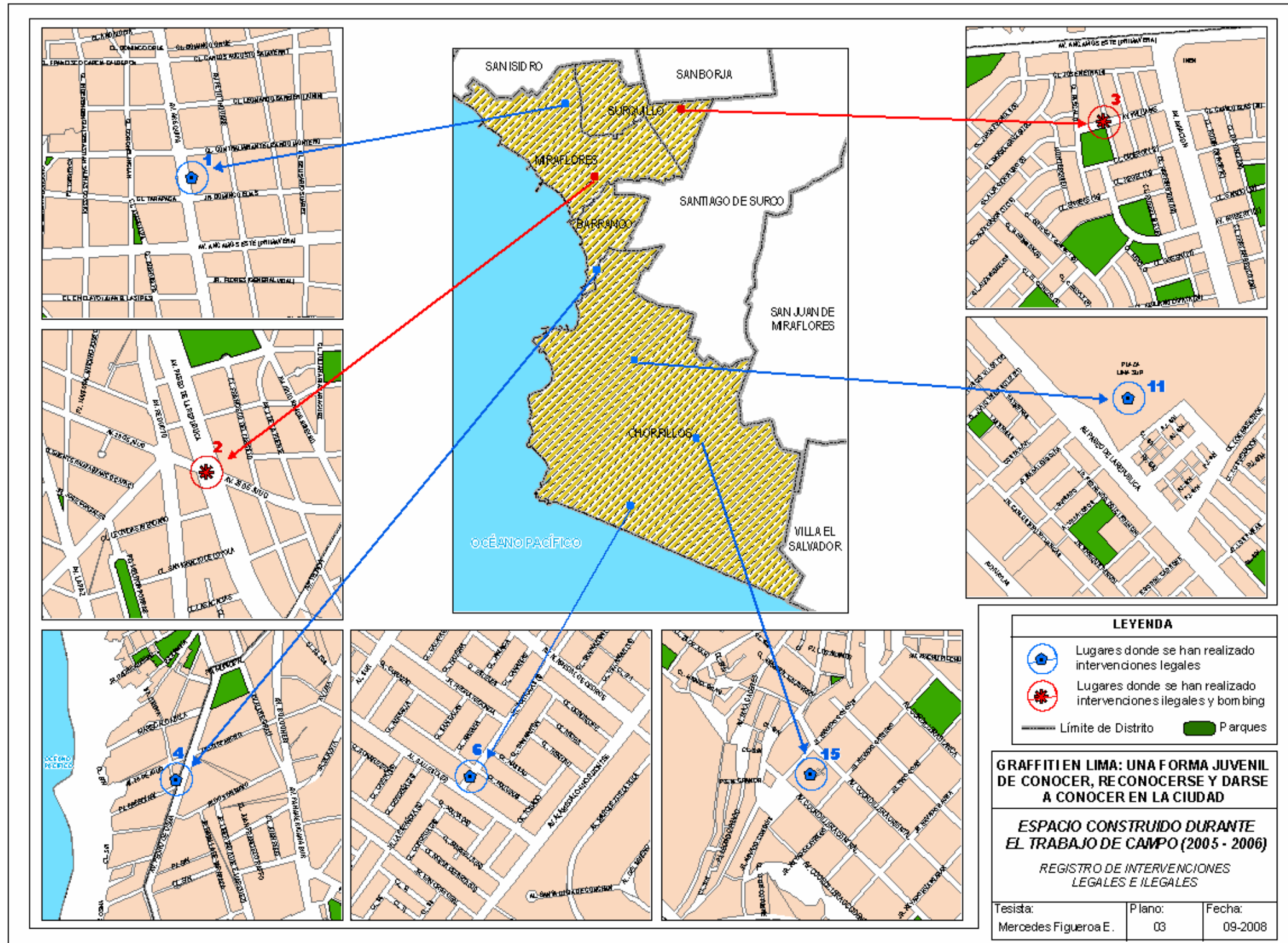
De estas intervenciones, a su vez, pueden reconocerse dos tipos. Uno comercial, que implican trabajos para ventas de ropa, eventos, negocios, bares y pubs; y otro, digamos, más cultural, que implican las intervenciones realizadas por eventos o en culturales, clases que dictan algunos de los entrevistados, invitaciones de parte de municipalidades, etc.

1. Miraflores: Colegio Americano (Av. Arequipa 4799). Febrero, 2005.
2. Jesús María: Goethe-Institut (Nazca 722, colindante al Campo de Marte). Febrero y Marzo, 2005.

3. Jesús María: Canal Frecuencia Latina (San Felipe 968). Abril, 2005.
4. Cercado de Lima: Centro Cultural de la UNMSM (Av. Nicolás de Piérola 1224, Parque Universitario, altura del cruce de las avenidas Nicolás de Piérola y Abancay - La Colmena). Mayo, 2005.
5. Barranco: Casa Drama (Pedro de Osma 135). Junio, 2005.
6. Chorrillos: Calles Tortugas, Nassau y Tobago (Urb. Los Cedros de Villa). Junio, 2005.
7. Ate Vitarte – Salamanca: Calle Cupido Cdra 2 (altura del cruce de la Av. Separadora Industrial y la calle Hermes). Junio, 2005.
8. Lince: Parque Castilla, altura de la cdra. 11 de Calle Manuel Villavicencio. Colindante a las instalaciones del Instituto de Defensa Legal (IDL). Julio, 2005.
9. Independencia: Centro Comercial Megaplaza (cdra. 36 de la Av. Alfredo Mendiola). Agosto, 2005.
10. Chorrillos: Centro Comercial Plaza Lima Sur (Av. Prolongación Paseo de la República s/n, Urb. Matellini). Diciembre, 2005.
11. San Miguel – Maranga: Costanera (altura de la cdra. 15 de la Av. La Paz). Mayo, 2006.
12. San Miguel: Centro Comercial Plaza San Miguel (intersección de las avenidas Universitaria y La Marina). Julio, 2006.
13. Jesús María: Casa España (Natalio Sánchez 181, altura de la cdra. 8 de la Av. Arequipa, frente a la Plaza Washington). Agosto, 2006.
14. Cercado de Lima: Parque Santa Rosa (altura de la cdra. 1 de la Av. Tacna, límite con el Distrito Rímac). Agosto, 2006.
15. Chorrillos: Coliseo de Gallos El Gran Chaparral (Cordillera Oriental 1era Etapa. Las Delicias de Villa). Setiembre, 2006.







2.1. *Bombing* y paredes ilegales: salidas clandestinas

En los inicios y época de auge del graffiti en Nueva York, la acción *to bomb* se refería, en general, a intervenir profusamente la calle con pintura o tinta, ya sea con dibujos o piezas, ya sea con firmas o *tags*. La idea principal era el “bombardear” la ciudad con intervenciones y que la población transeúnte sea testigo de dicho acontecimiento. Los jóvenes *writers* buscaban dejar evidencia de su paso nocturno y clandestino por los depósitos donde los trenes y estaciones de la *Metropolitan Transit Authority* (MTA) eran almacenados cuando no se encontraban en servicio; para que así, al día siguiente, estos vagones circularan por toda la ciudad mostrando a lo largo de su recorrido, como una galería en movimiento, toda la actividad de la noche anterior.

Asimismo, en Lima, el *bombing* también hace referencia a los graffiti realizados fuera de lo permitido, que tienen lugar principalmente de noche y que pone a prueba la osadía del graffitero en cada intervención. Esta es la actividad que conserva y relaciona estrechamente al graffiti con la ilegalidad y la clandestinidad, caracteres principales de la naturaleza más conocida del graffiti. Si bien en nuestra ciudad no contamos con un sistema de trenes como el de EE.UU., lugar paradigmático del desarrollo de la actividad en ese país, en el nuestro lugares como la Vía Expresa podrían ocupar ese título, ya que fue en ésta que aparecieron los primeros graffiti en Lima y fue uno de los primeros lugares en ser saturados con intervenciones, concentrándose la producción sobre todo bajo los puentes. Y hasta la actualidad, continua siendo una opción para cualquier graffitero¹⁹¹.

¹⁹¹ Estos espacios implican fluidez, tanto de vehículos como de ciudadanos, asistiendo a la naturaleza móvil del graffiti.

En primer lugar, el *bombing* no es cualquier intervención realizada de manera ilegal, conlleva siempre algo de peligro, el cual producirá aquella adrenalina que es una de las principales búsquedas del joven graffitero. Al realizarse en la madrugada, se exponen no sólo a ser perseguidos por la policía sino a ser golpeados por sus efectivos¹⁹², a ser asaltados por delincuentes y “pirañas” (que suelen circular en grupos cerca a los puentes peatonales) o atacados por pandilleros o cualquier transeúnte que se encuentre deambulando por la calle a esas horas (“locos”, personas en estado de ebriedad)¹⁹³.

Al mismo tiempo, exponen su integridad física en búsqueda de los lugares más osados o inaccesibles donde dejar su marca, subiéndose a paneles publicitarios (foto 31) o a paraderos para alcanzar alguna pared, o tratando de alcanzar las paredes de los pisos más altos de un edificio, arriesgándose a alguna caída.



Foto 31. Intervención de Noas y Wes al reverso de un panel publicitario. Puede apreciarse al segundo a la mano derecha. Abril, 2005.

¹⁹² Pésimo, 2003. Este joven comentó haber pasado la experiencia, cuando aún era menor de edad, de haber sido golpeado por un policía cuando intentaba escapar.

¹⁹³ Algunos de los entrevistados manifestaron haber sido seguidos por transeúntes en esta condición y su temor de ser atacados por éstos.

Tomarse todo este riesgo puede parecer una irresponsabilidad, sin embargo, otorga no sólo experiencias intensas enmarcadas en situaciones de peligro y adrenalina, sino la satisfacción personal de haber logrado alcanzar el lugar y dejar su marca, la cual, al día siguiente, podrá ser apreciada por los transeúntes limeños que por ahí circulen y le presten atención, entre los cuales se encuentran otros graffiteros. En la foto 31, puede apreciarse al graffitero haciendo un graffiti en un panel publicitario a varios metros de altura, sin protección alguna ni arneses que lo sostengan; tal audacia parece responder también, como ya se había mencionado, a un síntoma de la época, que promueve una cultura del riesgo y un ofrecimiento de adrenalina, a través de, por ejemplo, la oferta de deportes de aventura y de la violencia mostrada por los medios de comunicación (desde los diarios hasta el cine).

La admiración del propio trabajo de parte de otros graffiteros, ya sean o no miembros del grupo, o amigos es una muestra de reconocimiento valorada. Pero que sobre todo, en el caso del *bombing*, se trata de un reconocimiento que implicará respeto hacia el trabajo del graffitero (que no sería tachado, al menos por un tiempo) y hacia el graffitero mismo (como personaje importante de la actividad)¹⁹⁴. Estas valoraciones tienen lugar en un contexto de competencia por el uso de soportes urbanos, no sólo con otros graffiteros sino con las empresas y sus paneles publicitarios, que van ocupando cada vez más (y de diferentes maneras) las vías públicas.

Las salidas de *bombing* en la calle se realizan en grupos pequeños de 2 a 3 personas que se desplazan principalmente caminando; la cantidad señalada es apropiada para poder dispersarse más fácilmente en caso alguna intervención de la

¹⁹⁴ Como dato curioso, algunos de los jóvenes entrevistados con más tiempo en la actividad, como *Neat* y *Dem*, recuerdan incluso lo divertido que les parecía tomar el riesgo o retar a la autoridad: “Antes no había Path Finder –modelo de camioneta 4 x 4 que suelen utilizar actualmente los representantes de Serenazgo-, se podía correr de los patrulleros porque no subían nada, ni una vereda, tú corrías y le hacías cacha en la vereda de al frente y no te atrapaban, te ibas. Ahora no pues, Path Finder te sube a todos lados, antes era así” (*Neat*, Junio, 2005).

policía o serenos y no ser atrapados. Algunos también lo hacen solos, saliendo a pie hacia lugares cerca de sus casas. Por lo general, se estila salir con miembros de la propia *crew* o grupo, como es recurrente entre los integrantes de CODO, pero también se puede salir con amigos pertenecientes a otros grupos.

He salido un par de veces solo... es bonito, ¿ya? Tiene toda la mística, pero salir en grupo también es una cuestión más paja porque te da más posibilidades... te das cuenta que puedes llegar a un espacio porque necesitabas ayuda para llegar a ese espacio, ya tienes alguien ahí, es otra cosa. Y de hecho que es rico, salir entre 3 personas es lo ideal, más es un poco más complicado (3:38AM, integrante de CODO).

La planificación de una salida de *bombing* es espontánea, la idea puede surgir durante un encuentro de amigos, en la cual alguien propone una salida y todos aceptan realizarla ese mismo día o cualquier otro día de esa semana, coordinando una hora y punto de encuentro. O durante una fiesta o reunión de fin de semana, luego de la cual salen juntos a pintar, las calles aledañas a dicha reunión. La espontaneidad en la planificación no significa un problema en cuanto a la disposición de material ya que una lata de spray o un plumón, son materiales que un graffitero siempre lleva consigo. El *bombing*, de otro lado, también puede ser parte de la rutina de trabajo de cada joven, el cual distribuye las frecuencias de sus salidas de acuerdo a su comodidad (semanal, quincena, etc.).



Foto 32. Integrantes del Colectivo El Codo planificando intervención ilegal. Vía Expresa. Miraflores, 2007.

Durante estas salidas, se pintan piezas con el nombre propio o del *crew*, así como también *characters* y dibujos, los cuales se realizan entre 1 y 3 minutos. Es una intervención rápida, en la cual se aprende a improvisar en el trabajo. No suelen llevarse bocetos, el proceso de creación se da en el momento. El *bombing* conserva otro elemento de la naturaleza originaria del graffiti: la fugacidad del paso del autor.

La fugacidad, sin embargo, no sólo se refiere a la habilidad del autor de pasar desapercibido, sino al corto tiempo de vida que este tipo de intervenciones suelen tener, ya que están más expuestas a ser borradas o tachadas en corto tiempo. Frente a esta situación, los autores encuentran en el registro fotográfico una manera de conservar y seguir mostrando el trabajo realizado; inicialmente en álbumes luego, con la evolución de la fotografía a su era digital, en Internet. De esta manera, la movilidad

del graffiti logra que éste trascienda su estado físico hacia uno más virtual, el de los medios de comunicación, interviniendo espacios de mayor alcance, incluso mundiales, que les permiten a sus autores diversas posibilidades de presentación.

Los medios de comunicación comparten con la actividad del graffiti esa fluidez que le permite al joven desplazarse entre diversos espacios, atravesándolos, donde se muestran y son vistos; a la vez, se trata de espacios en constante construcción y reconstrucción, a partir de la propia interacción entre la información que circula y sus consumidores. En este punto, el uso de la perspectiva de performance cobra importancia por el uso que le dan los graffiteros a este espacio denominado como “virtual”, sobre todo en lo referente al Internet, el cual se constituye en una plataforma para mostrar la actividad del graffiti y una tecnología visual para ver y representar. Más adelante, la dinámica de este tipo de espacios y de la participación del graffiti en estos será desarrollada con mayor profundidad.

Sin ser calificados o considerados como “malos”, los trabajos realizados clandestinamente no tienen la calidad de aquellos enmarcados en la legalidad, la cual implica no solo espacios permitidos sino una mayor disponibilidad de tiempo y material para su elaboración e incluso, en algunos casos, un incentivo económico (remuneración). Por otro lado, el tiempo de permanencia de las intervenciones legales es menos incierto que el de las intervenciones ilegales, ya que si bien se trate de un contrato o de una exposición, el graffitero sabe aproximadamente cuánto tiempo será exhibido su trabajo; tal conocimiento puede constituir un incentivo que no está presente en sus intervenciones ilegales. Los criterios de calidad en la realización del graffiti, entonces, varían de acuerdo a los contextos de ilegalidad o legalidad en los cuales se presente.

La calidad implica, al mismo tiempo, considerar estética y técnica, valores otorgados por los espectadores a través de los cuales se evalúa el estilo del autor, variando de acuerdo al contexto desde el cual se manifieste y se aprecie el graffiti. Por ejemplo, un curador o el director de un centro cultural resaltarían la creatividad del autor, la composición de colores y la limpieza del trabajo, así mismo un joven graffitero resaltaría la ubicación y el estilo de la intervención, en base a sus experiencias personales. Sin embargo, debido a que el objetivo principal de una salida de *bombing* es realizar la mayor cantidad de intervenciones posibles en diversos soportes urbanos, los graffitis resultantes son improvisados y sin mayores consideraciones técnicas.

Por otra parte, si un graffitero es capturado *in fraganti*, pueden ser llevados a una comisaría, luego de la confiscación de materiales y la anotación de datos personales en el cargo respectivo. No suelen llevar documentos¹⁹⁵. Otros logran “negociar” con el policía de turno, por unos cuantos soles, su regreso a casa sin inconvenientes. Un encuentro algo peculiar con las fuerzas del orden fue el que tuvo *Dem*, hace varios años:

[...] inclusive una vez nos trataron como terrucos. Fue horrible, esa fue una brava, con el primo del Neat. Estábamos una noche, el año 99, en el puente de la Avenida Perú. Yo quería hacer algo chévere, cuadradito, tenía bastantes latas, primero llegamos e hicimos un fondo y después dimos una vuelta más que se seque el fondo y de ahí empecé a trazar, nos íbamos otra vuelta y ahí empecé a rellenar, hicimos eso y en la tercera vuelta ya empezaba a rellenar. Y habían llamado los vecinos, que dicen que habían visto un martillo y una hoz y mi amigo la fregó porque había llevado un pantalón camuflado y una chompa medio oscura y ya pues, en ese tiempo noventa y tantos. [...] Y vinieron los policías y nos cerraron, yo normal me quedé tranquilo, lo que me molestó fue que el policía sacó su revólver y nos apuntó las piernas: ‘póngase a la pared’ [...] y eso me asustó y dije: ‘jefe, qué pasa, somos chiquillos, estamos pintando’, ‘la mochila, pásala acá’, nos abrieron las piernas y nos rebuscaron, ¿entiendes? Yo me sentí mal, dije: ‘pucha, parezco un delincuente’, nos rebuscaron todo y vio que no teníamos nada pues [...], pero de todas maneras estaba con su revólver. Nos metieron, ese día el policía se llevó 2 plumones y ya pues, nos llevaron a la comisaría¹⁹⁶ (*Dem*, integrante de DMJC).

¹⁹⁵ Este es un recurso utilizado no sólo para no ser identificados sino para presentarse como menores de edad; aunque para la mayoría, a mi parecer, esto ya resulta difícil de aparentar.

¹⁹⁶ *Dem*. Junio, 2006.

Cabe recordar que los grupos aquí analizados se encuentran conformados exclusivamente de varones; son pocas las mujeres que pintan graffiti en Lima¹⁹⁷ y si bien han realizado intervenciones ilegales, no se ha registrado durante el trabajo de campo su participación en salidas que implican este tipo de riesgos. Por otra parte, debido a la naturaleza peligrosa del *bombing*, ésta puede ser considerada una actividad en principio masculina.

Sin embargo, el riesgo que implica la actividad está determinado por el lugar que se escoge para ser intervenido (desde zonas residenciales hasta territorios de pandillas y delincuencia). Por su parte, algunos graffiteros señalaron prescindir de una compañía femenina durante este tipo de salidas, ya que les es preferible cuidar sólo de sí mismos. Neat trató de explicármelo de la siguiente manera:

Te pueden corretear perros, te puedes salir peleando con alguien en la calle que te está insultando a cada rato, te sigue, a mí me ha pasado eso: he rayado una cabina telefónica y pata estaba atrás mío: "huevo, qué tienes", me empezó a gritar, a mentar la madre y me salí peleando con el pata en la calle porque ya fueron muy excesivos sus insultos. [...] Puede ser que, a ver, como la otra vez que me dijiste: '¿por qué no me invitaste a pintar por el puente?', porque nos fuimos a un puente donde habían pirañas y sólo teníamos 8 pasos para pintar porque había un vacío grande... (Neat, integrante de DMJC).

Es por estas razones que tuve la oportunidad de asistir a una sola salida de este tipo, en la cual, pude apreciar y registrar, en primer lugar, la velocidad con la que el graffiti es realizada, entre uno y tres minutos aproximadamente, tratándose de una pieza (por lo general *throw ups*¹⁹⁸) o *character* simples, los cuales involucran solo uno o dos colores. En segundo lugar, la improvisación de las creaciones y en tercero, las condiciones que un lugar puede cumplir para ser elegido: su visibilidad, el color de fondo de acuerdo a los materiales disponibles o la superficie del mismo, si tiene

¹⁹⁷ Los únicas graffiteras mencionadas por los entrevistados han sido *Snire* y *Pérez*, con quienes no pudo concretarse entrevista alguna durante el trabajo de campo. Sólo la primera continúa con la actividad.

¹⁹⁸ Ver Glosario.

afiches viejos o pintura deteriorada, detalles que pueden aportar o no al resultado final del graffiti, entre otros.

Fui testigo también de las negociaciones que estos jóvenes intercambian con las fuerzas del orden, utilizando un discurso que los legitime, o salve del apuro, como “no estoy haciendo nada malo, jefe”, “soy artista, estudio arte”, “hemos expuesto en galerías”¹⁹⁹. Incluso me vi involucrada en la acusación de atentar contra el ornato público y de ser la promotora de dicha intervención, debido a que me encontraba no sólo acompañándolos sino registrando el suceso con una cámara fotográfica. Luego de casi una hora de negociaciones entre los jóvenes y el policía, me fue devuelto el DNI y pudimos partir, aproximadamente a las dos de la madrugada.

La intervención mencionada fue realizada el lunes 13 de Junio del 2005 en el Puente de Miraflores, ubicado en la Avenida 28 de Julio; el punto de encuentro fue el local del Burger King de Larco, a las 10:30pm. Durante el desplazamiento a pie del lugar de encuentro hacia la Vía Expresa, *Ente* y *Pésimo* venían conversando sobre lo que pintarían, buscando siempre algún lugar que intervenir. A continuación, presento parte del registro de dicha experiencia.

¹⁹⁹ Este uso de imágenes conservadoras y/o tradicionales para transgredir (romper con una situación, estado de cosas) o comunicar responde a “políticas culturales en las que se puede observar una correlación entre los contenidos implicados en las demandas con las retóricas a través de las cuales estos contenidos son expresados” (Cánepa, 2006: 17). Por ejemplo, en la protesta pacífica realizada por las Madres de la Plaza de Mayo en Argentina, sus ejecutoras trasgredieron, estratégicamente, las prohibiciones implantadas por el gobierno de turno en cuanto al uso del espacio público (protestas, congregaciones, permanecer en la vía pública por cualquier periodo de tiempo) a través de una performance altamente simbólica en el uso de pañuelos blancos, el caminar lento (mostrando el carácter pacífico de una marcha de mujeres desarmadas) y llevar fotos y prendas de los desaparecidos, dándoles nombres y rostros a las víctimas, resaltando la imagen de madre y su labor fundamental: cuidar y buscar a sus hijos (Taylor, 1997). Si bien ambas intervenciones suceden por motivaciones ampliamente diferentes, el uso de imágenes tradicionales como “artista” y “galería” también se convierte en una estrategia que busca legitimar dicha intervención pública, y a sus ejecutores, frente a las fuerzas del orden.



Foto 33. Pésimo y Entes, camino hacia la Vía Expresa. Junio, 2005.



Foto 34. Pésimo, en plena intervención en el paradero del Puente de Miraflores, Junio, 2005.



Foto 35. Pésimo y Entes en plena intervención. Junio, 2005.

2.2. Paredes legalizadas: “... señora, ¿puedo pintar su pared?”

Este apartado es básicamente descriptivo en lo referente a la relación directa que tienen los jóvenes graffiteros con los transeúntes y otros ciudadanos en la calle propiamente dicha. Las intervenciones realizadas en galerías o en algún evento promovido por alguna municipalidad serán analizadas en un apartado posterior debido a la participación más explícita de otros elementos de discusión como performance, valoraciones artísticas y procesos de legitimación, desarrollando más profundamente el debate en torno a la naturaleza del graffiti.

Durante la última década, la actividad del graffiti en nuestra ciudad ha pasado por un proceso de transformación por el cual se ha ido haciendo cada vez más cotidiana o menos trasgresora en su constitución. Es dentro de este contexto que, aunque parezca contradictorio luego de lo analizado en el caso del *bombing*, una pared pública o privada puede “hacerse legal” para ser intervenida con graffiti. Esto debido, por un lado, a los espacios más convencionales (socialmente reconocidos como formales o legítimos) que va interviniendo, transformando el imaginario mismo del graffiti en el pasado: trasgresión, desacato de las normas, incluso violencia. Por otro, la cobertura de los medios de comunicación, que ya dejaron de presentar al graffiti como parte del caos de Lima, señalándolo como “fenómeno cultural”, “moda” y presentando a sus autores como “artistas”.

De la misma manera que los jóvenes bombardean las calles de su ciudad con graffitis, los medios de comunicación bombardean a su vez al ciudadano con imágenes de graffitis no sólo en la calle sino también en galerías. El Internet ha jugado un papel decisivo en esta evolución, creando un “espacio virtual” que trasciende

fronteras, mostrando al graffiti desde varias perspectivas²⁰⁰. Este medio no sólo ha hecho posible el contacto entre graffiteros de realidades muy diversas en todo el mundo sino también la exhibición de la actividad del graffiti para cualquier usuario de Internet.

Como había señalado, este apartado se centra en las negociaciones más sencillas entre los jóvenes graffiteros y otros ciudadanos con respecto al soporte urbano a ser intervenido. La decisión de hacer una mención especial de estas situaciones, se debe a que fueron los primeros descubrimientos realizados durante mi trabajo de campo, cuestionando los objetivos planteados inicialmente y la naturaleza misma del graffiti que buscaba analizar, el cual esperaba que fuese sólo de tipo ilegal.



Foto 36. Tienda LIGHTIN. Jirón Cuzco 792. Centro de Lima. Agosto, 2006.

Una pared se “legaliza” o se hace posible de ser pintada pidiendo permiso al dueño de casa o establecimiento que se desea intervenir. Es la manera más recurrente. Puede tratarse de vecinos que conocen al joven hace muchos años y que han sido testigos de la evolución de su trabajo, apreciándolo de alguna manera y que, a través del mismo y sin costo alguno (el material incluso es llevado por los propios graffiteros), mejorarían la

aparición exterior de su vivienda o local. También he recogido testimonios de jóvenes de ambos grupos –como *Entes*, *Pésimo*, *Wa* y *Be* por ejemplo-, que se han acercado a casas de extraños, pidiendo permiso, encontrando algunas veces respuestas positivas.

²⁰⁰ Existe una diversidad de sitios web a través de los cuales se manifiesta el graffiti, donde se encuentran fotos, videos, foros de opinión, artículos de intelectuales, entre otros.

Otra modalidad proviene de parte de los mismos ciudadanos, invitando a los jóvenes a pintar su propiedad. Esto ocurre, sobre todo, cuando el dueño de un local, sea cual sea la razón social del servicio que ofrece, decide contactar algún graffitero para que decore la fachada de su establecimiento. Puede tratarse de tiendas de ropa (principalmente juvenil), locales donde se realizan tatuajes, incluso restaurantes. Por ejemplo, *Wa* pintó la fachada de una sanguchería en Breña y *Entes* un restaurante en Chorrillos. El primero se benefició económicamente, el segundo tuvo sólo la oportunidad de intervenir libremente un espacio. Otro ejemplo es el de la ferretería *Lightin* (Foto 36), a la cual suelen acudir los integrantes del *crew* DMJC para la adquisición de sus materiales.

La intervención evidencia claramente la negociación entre otros ciudadanos y el graffiti. En este caso, hay un beneficio mutuo ya que, por un lado, dicha intervención se convierte para los encargados del establecimiento en un foco de atención para todo aquel transeúnte y potencial cliente, incluyendo graffiteros, ya sea a pie o en una movilidad colectiva, que requieran del spray como material; y por otro, es una suerte de publicidad tanto para el grupo como para la actividad misma del graffiti.

De la misma manera, si bien el graffiti comparte y compite por los soportes que la ciudad ofrece con la publicidad, cada una de las actividades aprovecha las estrategias de comunicar y mostrar que tiene la otra: la publicidad, colocando ahora sus paneles publicitarios como si imitasen paredes y el graffiti, participando de propagandas publicitarias de productos y eventos, promocionando a su vez el trabajo del autor o autores de la intervención.

3. Los otros espacios del graffiti: ¿legitimación del graffiti?

El ingreso del graffiti a diferentes espacios al de la calle propiamente dicho se dio en Lima dentro de un proceso de recuperación del espacio público, como medio y recurso, en el cual intervinieron el ornato público, los medios de comunicación y cambios profundos de orden social, y que continúan haciéndolo ahora en la disputa por el mismo espacio. Por otro lado, la naturaleza móvil del graffiti implica que su autor se desplace constantemente, creando circuitos a la medida que reitera su presencia en la ciudad con sus intervenciones; transitando así, aunque suene paradójico, hacia espacios más convencionales y estáticos.

Los otros espacios del graffiti que pude registrar durante el trabajo de campo incluyen intervenciones en eventos culturales o en eventos por auspicio de un determinado producto, en conciertos y tiendas de ropa (ver circuito 2 en mapas 1, 2, 3 y Anexo 4) y, por supuesto, galerías de arte (ver circuito 3 en mapa 4). Incluso, instituciones como la Casona de San Marcos y el Museo de Arte Contemporáneo²⁰¹ han organizado, con graffiteros como *Entes* y *Pésimo*, talleres que enseñan a pintar graffiti dirigidos a jóvenes entre 15 y 25 años. El contenido de uno de estos talleres puede verse en el Anexo 2.

La dinámica seguida por este tipo de intervenciones nos llevaría a pensar en un proceso de legitimación de la actividad y de sus exponentes ya que, en su ingreso a estos espacios, la trasgresión, la fugacidad y el anonimato dejan de ser caracteres constitutivos de la naturaleza original del graffiti. Los portavoces de dicha legitimación (o los autorizados, por consenso, a legitimar) son los críticos y curadores de arte, directores de centros culturales, intelectuales, publicistas y los medios de comunicación.

²⁰¹ El primero a cargo de *Entes* entre enero y febrero del 2006 y el segundo a cargo de *Entes* y *Pésimo*, todos los sábados de agosto del 2008.

Lo que yo siento es que este nuevo graffiti que se está dando en Lima, que cada vez tiene menos palabras, estas palabras locas que ni se entienden nada, aquí en Lima, por lo menos, yo creo que en hartos sitios, según las fotos que he visto, está cobrando una –transformación. Los graffiteros ahora son muralistas y es un arte que va cambiando y se va adaptando a un tiempo (...). Lo primero que me sorprendió era que era de una sola generación, o sea gente de 20 años, un poquito para arriba, un poquito para abajo, pero en su mayoría es una movida bien joven, con el hip hop, entonces, eso me pareció mostro también, [...] o sea no es mejor ni peor que ninguna –otra manifestación, porque el arte no va por ahí sino es un trabajo que creo que está ganando espacios, como la galería, como ahora en las representaciones teatrales, entonces, eso es bueno: ganar espacios y avanzar, y con el talento que lo hacen, además, porque la creatividad que encuentras en los graffitis es un plus pues que no es una pintura clásica, es una cosa rara, nueva y que tiene unos matices muy especiales, bien bacanes, ¿no? (Augusto Navarro, 2005)²⁰².

3.1. El paso de la calle a la galería: doble mirada

El graffiti, como he visto, es más fantasía, más composición, más estética, más arte. Walter-Jürgen Schorlies. Febrero, 2005.

Director del Goethe de Lima.

En primer lugar, debe considerarse que la actividad del graffiti llegó a Lima, por lo menos unos 25 años después de su surgimiento y apogeo. El desarrollo del graffiti en nuestra ciudad se dio cuando ya varios graffiteros estadounidenses y europeos habían participado en exposiciones de arte, así que su presentación en galerías no es del todo novedosa. Contemporáneos a un contexto de recuperación del uso del espacio público, los graffiteros limeños han resignificado el graffiti original, reinterpretándolo (por eso también el uso de cierta moda y lenguaje) y adaptándolo a su realidad.

²⁰² Augusto Navarro, director de teatro. Mayo, 2005. Trabajó con *Entes*, *Pésimo* y *Neat* la performance teatral CIUDAD, trabajo conjunto entre el Teatro de la Universidad Mayor de San Marcos y el Servicio de Administración (SAT).

La presencia del graffiti en las galerías limeñas tuvo un claro inicio con la inauguración de SOPORTE en enero del 2004, a cargo del curador Rodrigo Quijano, cuya intención fue más experimental que innovadora.

Un grupo cada vez más numeroso de artistas omnipresentes, de la mano de latas de pintura, stickers, afiches y plantillas dejan literalmente y día a día su estela por las calles. Con ellos, esta vez, la intención quizás sea sencillamente la de abrirles un espacio adicional y el soporte inesperado de una galería pública. Congelar por un momento el tiempo y la velocidad de sus intervenciones y ver qué historias y qué imágenes se articulan en sus paredes, qué formas adopta el espacio súbitamente invadido por el diseño y por la mirada de un grupo de artistas inverosímilmente fiel a los principios comunitarios de la calle, a sus códigos y a su poderoso lenguaje visual, aplicado con sencillez sobre los muros de una ciudad que a veces se ve y a veces, acaso inmerecidamente, no quiere ser vista mientras es rediseñada por sus habitantes (Rodrigo Quijano, 2004)²⁰³.

El evento fue organizado por la Galería Miró Quezada Garland²⁰⁴ en Miraflores, una de las renombradas de la ciudad por la variedad de manifestaciones artísticas que presenta, entre las cuales no sólo destacan la pintura y la escultura, sino instalaciones y fotografías. De acuerdo a Lola Paredes, coordinadora de eventos de la sala en cuestión hace 20 años, la exposición tuvo un aproximado de 16 mil visitantes, comparable solo a la exposición sobre el trabajo fotográfico de Chambi, años atrás.

²⁰³ Extracto del afiche publicitario del evento. Enero, 2004.

²⁰⁴ La cual se encuentra bajo la dirección de la Gerencia de Fomento a la Cultura y Turismo de la Municipalidad de Miraflores.



Imagen 7. Invitación a la inauguración de SOPORTE en la Galería Miró Quesada. Miraflores. Enero, 2004.

Un graffiti elaborado en las paredes de una galería, "fuera" de la calle, puede presentarse como descontextualizado, perdiendo su fuerza expresiva, primando la forma sobre el contenido. Definitivamente, para que una intervención sea considerada graffiti, en su sentido original, debe estar situada en un contexto callejero propiamente dicho y al pasar a una galería pierde, digamos, esa "esencia", conservando únicamente una estética. En este caso, la más reconocida es la relacionada al movimiento hip hop.

El ingreso del graffiti a las galerías no representa del todo una contradicción, por el contrario, es precisamente un producto de su naturaleza móvil. Sus constantes recorridos han incluido la apropiación de otro tipo de soportes: las paredes de una galería, de un centro cultural, de un museo; las cuales se adaptan para tales fines. Los discursos registrados acerca de la presencia del graffiti en este tipo de espacios varían de un graffitero a otro y se adaptan de acuerdo al contexto en los cuales se manifiesta. Ninguno es absoluto.

Por ejemplo, para algunos, el graffiti no deja de ser graffiti en una galería, ya que hace muestra igualmente de su potencial artístico y no pierde su naturaleza móvil ni fugaz, ya que será borrado en un periodo de tiempo para ser reemplazado por otro tipo de intervención o instalación, tal como sucede en la calle propiamente dicha. En otras palabras, estos jóvenes hacen referencia a la reproducción de esta dinámica en un espacio cerrado y fijo²⁰⁵. La diferencia más tangible es que el autor tuvo un tiempo previo de preparación para hacerlo y conoce el tiempo de vida que tendrá su trabajo. El autor también se personifica ante la población en general, en su nombramiento por medio de su seudónimo o incluso su nombre propio, lo cual continúa siendo parte del juego doble entre el anonimato y reconocimiento anteriormente mencionado.

Los miembros de DMJC que han expuesto en galerías consideran este hecho como el resultado de años de preparación y especialización en lo que a graffiti se refiere. Constituye un logro, una suerte de recompensa al esfuerzo e inversión de tiempo y dinero; más aún si se trata de galerías de “renombre” como Lucía de La Puente o Artco, teniendo en cuenta los valores que este tipo de instituciones le otorgan al arte, como portavoces de lo que se considera artístico o no. Es por eso que exposiciones como las del Colectivo El Codo, tal vez no sean valoradas de la misma manera por los miembros de DMJC ya que para ellos se trata de una agrupación cuyos exponentes tienen menos tiempo pintando graffiti y no de una agrupación que maneja una propuesta y estilos diferentes.

Para los integrantes de Codo, por su parte, el ingreso de su trabajo a una galería fue uno de sus objetivos desde el inicio porque constituía el reconocimiento formal de su trabajo como artistas. Es por este motivo que dicho grupo está logrando una suerte de institucionalización de la actividad del graffiti, sin dejar de intervenir en la

²⁰⁵ La situación es diferente cuando se usa el spray y los diseños sobre un lienzo y se cuelga el producto final en una galería; este cambio de soporte en particular implica un cambio de naturaleza en el trabajo ya que dicho cuadro no es considerado un graffiti como tal, solo conserva una estética, lograda por el uso de material y técnicas. Se convierte en un objeto, un producto.

calle propiamente dicha, al apropiarse de un circuito de galerías limeñas, con toda la cobertura de los medios de comunicación que esto implica. Acerca del trabajo de DMJC, lo reconocen y valoran en términos de técnica, pero no comparten la estética; otra de las razones principales por las cuales buscan diferenciarse en el medio.

Otros jóvenes que buscan diferenciarse del trabajo que ya existe en Lima son los integrantes de la agrupación *Fumakaka* (FKK); quienes tienen más de 10 años en la actividad y tampoco son afines a la estética newyorkina heredada de *Trans*. Teniendo en cuenta las exposiciones de graffiti que hasta ahora se han presentado en nuestra ciudad, estos jóvenes consideran que lo expuesto no puede considerarse como graffiti debido a que no sólo pierde su fuerza comunicativa sino que se adapta a los requerimientos establecidos por los encargados del establecimiento y el curador de turno como, por ejemplo, espacios libres y armonía entre las intervenciones. Lo cual implicaría, en otras palabras, la adaptación a un orden determinado, pasando a ser un “graffiti de galería” el cual, supuestamente, satisface sólo a un determinado público: aquel que tiene acceso a estos espacios.

[...] ya entró el graffiti a la galería y hay que convertirlo en graffiti de galería pero no es lo que en verdad haces porque el graffiti es calle, entonces, porque si en verdad lo hicieras como si fuera la calle, si fuera una calle que te la dan toda blanca, [...] en verdad la allanarías a mil, a reventar [...] porque en verdad si yo hago lo que hago es porque no me gusta hacer lo que hacen todos, por eso lo hago en la calle (Seimiek, integrante de Fumakaka)²⁰⁶.

Sin embargo, los integrantes de FKK también han participado en actividades que involucran graffiti en otros espacios, como trabajos para tiendas de ropa y discotecas²⁰⁷; incluso fueron invitados a participar de la exposición SOPORTE. Si bien su discurso parece contradecirse en sus acciones, para ellos el graffiti puede

²⁰⁶ *Seimiek*. Junio del 2006.

²⁰⁷ Como la cadena de tiendas de venta por departamento Saga Falabella (observaciones en las tiendas de los centros comerciales Plaza San Miguel y Jockey Plaza) y el Bar Oso (Miraflores), respectivamente.

conservar su naturaleza trasgresora y estética urbana en estos espacios si se hace como “realmente” se hace en la calle, es decir, como si las paredes de una galería u otro establecimiento se tratasen de paredes públicas (sucias, con afiches, con otras intervenciones) que son utilizadas y apropiadas clandestinamente, deteniendo momentáneamente la movilidad del graffiti para ser mostrada en estos espacios.

Por otra parte, son pocos los que señalaron que el graffiti debe ser necesariamente ilegal y manifestarse en soportes urbanos propiamente dichos para ser considerado como tal, es decir, que la intervención realizada en una galería no es graffiti. Pero, como señalé líneas arriba, las posturas de los graffiteros a este respecto son relativas.

Pero, a fin de cuentas, el paso del graffiti de la calle a la galería implica también una mirada de la galería hacia la calle. Luego de presentársele como una manifestación artística válida o legitimada, el ciudadano tomará más atención a lo que también se expone en la calle, apreciándolo o no como arte. Como lo señalan los integrantes de Codo: “la calle es una inmensa galería” y el graffiti es una opción rica en libertades técnicas y de planteamientos (ideas) para explotar. El autor busca ser “visto” y la calle permite que su trabajo llegue a más personas; esa búsqueda de reconocimiento (de sí mismo y por parte de otros), cabe recordar, constituye también una de las intenciones originales de los jóvenes que llevan a cabo esta actividad, traspasando asimismo las fronteras de su barrio y de su círculo más cercano.

Con los años, han surgido nuevos exponentes que tuvieron mayor acceso a información, no sólo mediante el internet y otros medios de comunicación, sino por medio de lo que podía apreciarse en la calle; a diferencia de los pioneros cuyos referentes fueron más escasos. Tal es el caso incluso del propio Colectivo El Codo, el cual no sólo ha continuado posicionando al graffiti en este espacio, sino que parece llevar a cabo una institucionalización de la actividad y de las intervenciones urbanas

con la presentación de tres (3) exposiciones consecutivas en las siguientes galerías limeñas:

- Galería del Centro Cultural de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Lima Cercado). Esta primera exposición hizo énfasis en el uso del graffiti como técnica. Agosto, 2005.
- Galería Raúl Porras Barrenechea del Centro Cultural Ricardo Palma (Miraflores). La segunda exposición, denominada AUTOADHESIVO, hizo énfasis en el uso del sticker y graffiti como técnicas, incluyó además uso del video y la fotografía como registro del trabajo del grupo. Junio, 2006.
- Galería John Harriman en el Centro Cultural Peruano Británico (Miraflores). La tercera exposición, denominada LA CIUDAD COMO ESCENARIO, hizo énfasis en el uso del estencil o plantilla como técnica. También incluyó graffiti sin estencil. Marzo, 2007.



Imagen 8. Integrantes del Colectivo El Codo con motivo de la presentación de su exposición "La Ciudad como escenario" en la Galería John Harriman. Marzo, 2007.

Posteriormente, se incluyó a exponentes del graffiti en exposiciones en la Galería Artco y el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) en el 2007 y en la Galería Lucía de La Puente en el 2008. Incluso, la fotógrafa Martha Woodman presentó en la Galería Pancho Fierro, en noviembre del 2006, una muestra personal de su registro de esta actividad en la ciudad.

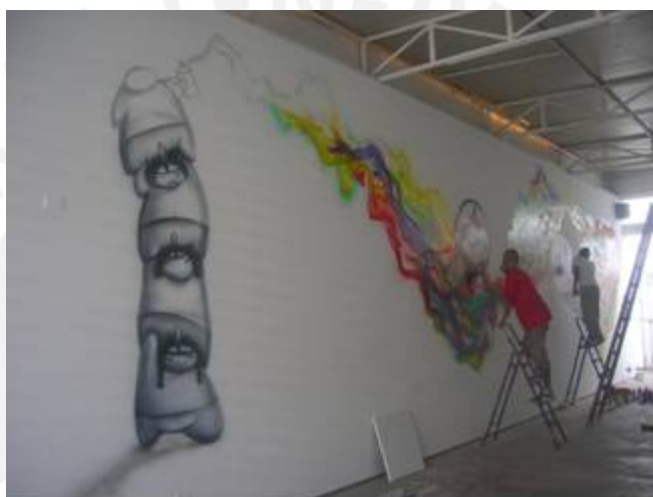


Foto 38. *Pésimo* y *Entes* elaborando sus intervenciones para la exposición “En busca de una nube amiga” en la Galería Art Co. San Isidro. Noviembre, 2007.

LEYENDA

Circuito 3: Galerías

Previo al trabajo de campo (2003 - 2004)

1. Lima Cercado: Galería Pancho Fierro (Jr. Pasaje Santa Rosa 114, altura del cruce con la Avenida Jirón de la Unión, frente a la Plaza de Armas). Exposición de varios de los pioneros de la actividad en Lima: *Pésimo*, *Entes*, *Neat*, *Wes*, *Nafy* y *Seimiek*.
2. Miraflores: Galería Miró Quezada Garland (Municipalidad de Miraflores, altura de la Calle Diez Canseco con Avenida Larco). SOPORTE. Exposición Bipersonal de *Pésimo* y *Entes*, con la participación de *Neat* y *Mor* como artistas invitados. Enero, 2004.

2005

3. Miraflores: Bar Habana (cdra. 1 de la Calle Manuel Bonilla, entre las cdra. 1 y 2 de la Avenida Larco, cerca al Parque Kennedy). Exposición del *crew* DMJC, con motivo de celebrar un aniversario más de la formación del grupo. Mayo, 2005.
4. Lima Cercado: Centro Cultural de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Jr. Huallaga 402, a dos cuadras de la Avenida Abancay, cerca al Museo de la Inquisición). GRAFFITI. Primera Exposición del Colectivo El Codo. Agosto, 2005.

2006

5. Pueblo Libre: Municipalidad de Pueblo Libre (en Av. Vivanco 859, a 2 cuadras de la Avenida Sucre. Frente al Museo de Antropología y Arqueología). Exposición unipersonal de *Sef*. Se caracterizó por el uso de tonos grises y blancos. Julio, 2006.
6. Miraflores: Sala de Conferencias del Centro Cultural Peruano Británico (Jr. Bella Vista 531, a espaldas del Instituto Británico ubicado en la Calle Diagonal). Conferencia sobre graffiti, organizada por la institución dentro de un ciclo que incluía también conferencias sobre breakdance, dj y hip hop. Agosto, 2006.
7. Lima Cercado: Galería Pancho Fierro (Jr. Pasaje Santa Rosa 114, altura del cruce con la Avenida Jirón de la Unión, frente a la Plaza de Armas). Exposición de fotografías de graffiti a cargo de la fotógrafa Martha Woodman. Noviembre, 2006.
8. Miraflores: Galería Raúl Porras Barrenechea del Centro Cultural Ricardo Palma (Av. Larco 770) / AUTOADHESIVO. Segunda Exposición del Colectivo El Codo, la cual incluía video, fotografía y graffiti. Diciembre, 2006.

2007

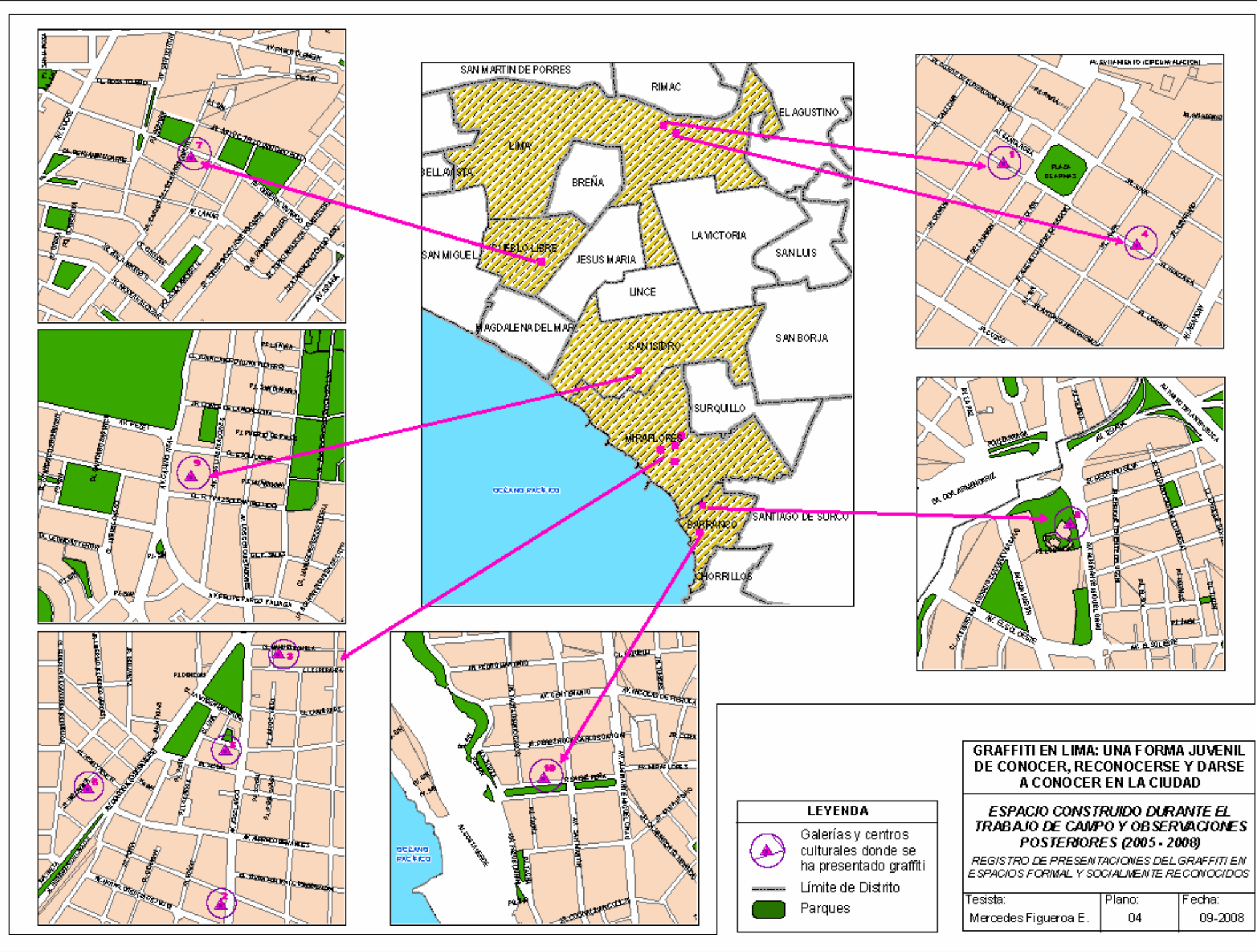
9. Miraflores: Galería John Harriman en el Centro Cultural Peruano Británico (Jr. Bella Vista 531, a espaldas del Instituto Británico ubicado en la Calle Diagonal). Tercera Exposición del Colectivo El Codo, la cual destacaba por el uso de estencils. Marzo, 2007.

10. Barranco: Museo de Arte Contemporáneo (Av. Grau 1511, al lado del Estadio Manuel Chipoco). Los integrantes del Colectivo El Codo y el *crew* DMJC fueron invitados, junto a otros artistas de diferentes especialidades como la escultura, a la inauguración del museo. Un container, ubicado en una posición central de las instalaciones, fue habilitado para ser intervenido con graffiti. Julio, 2007.

11. San Isidro: Galería Artco (Roaud y Paz Soldán 325, altura de la cdra. 11 de la Avenida Camino Real). Exposición de Marcelo Wong, "En busca de una nube amiga", donde fueron invitados a participar *Entes* y *Pésimo*. Noviembre, 2007.

2008

12. Barranco: Galería Lucía de La Puente (Paseo Saenz Peña 206 A). Exposición "Munny Intervenido". Primera muestra de Art Toys en el Perú, se llevó a cabo en coordinación con la organización Librería Mediática. Fueron invitados diferentes artistas, entre ellos *Entes* y *Pésimo*. Julio - Agosto, 2008.



3.2. Formación de un circuito comercial

A excepción de las presentaciones en galerías, el resto de intervenciones legales incluye algún tipo de remuneración, ya sea económica, en productos o en material (Ver Anexo 4) y forman parte de otro proceso en el cual está ahora inserta la actividad del graffiti y sus autores: la formación de un mercado, que puede considerarse otro espacio por los cuales estos jóvenes circulan, al que acuden también durante sus desplazamientos, ingresando a una dinámica de oferta y demanda.

Este mercado incluye desde los materiales que se necesitan para hacer graffiti (Ver Anexo 1), pasando por la venta de ropa con diseños exclusivos de graffiteros, hasta la venta de graffiti en lienzos como obras de arte (esto sobretodo en países de Europa y Estados Unidos). Marcas como Red Bull y Peligro Clothing han contratado graffiteros bajo el nombramiento de éstos como “artistas exclusivos”, participando en eventos organizados por dichas marcas y recibiendo una compensación monetaria por sus intervenciones. El graffiti se ha convertido, entonces, en un objeto de valor comercial, en una actividad rentable tanto para contratistas como para contratados, con amplias posibilidades de constituirse en un estilo de vida para los propios graffiteros.

Las fronteras entre el aspecto comercial del graffiti, de la cultura del hip hop y la cultura callejera han sido rotas también por el mercado. Digamos, el mercado ha penetrado hasta ahí, sobretodo en Europa más que en EEUU, pero en los dos sitios en realidad, hay mucho graffitero, mucho writer que se mueve en los dos mundos, ¿no? [...] Los artistas del graffiti son cada vez más específicos y trabajan mucho más en cosas mucho más conectadas al mercado: en publicidad, en diseño gráfico, en diseño de ropa, etc., etc. Entonces, hay todo un vínculo ahí que, o sea que sí es como, entre comillas, nuevo, ¿no?²⁰⁸ (Rodrigo Quijano, 2005).

²⁰⁸ Rodrigo Quijano, curador. Junio, 2005.

Al referirnos a este tipo de espacio, puede apreciarse que la actividad del graffiti ha trascendido las condiciones físicas de la ciudad. Dicho de otra manera, en su disputa por ser reconocidos como artistas y en su búsqueda de la legitimación del graffiti como arte, los jóvenes graffiteros han trascendido los espacios urbanos físicos propiamente dichos.

Por otra parte, sin ofrecer una definición de arte, el graffiti aquí analizado, sin embargo, posee una estética (composición armoniosa de colores y formas) y una técnica (ya no sólo se pintan los nombres del graffitero o del grupo sino personajes) artísticas; y, evidentemente, es presentado como arte en galerías y centros culturales.

Sin embargo, la calificación o denominación de los graffiteros como “artistas” sobrepasa también los límites del circuito comercial, ya que legitima la actividad, alejándola de sus referentes marginales y callejeros, rompiendo con la imagen conservadora de nociones como “arte” y “artista”, planteando una vez más uno de los debates más controversiales en torno a la actividad alrededor del mundo: ¿qué sucede cuando un graffiti se presenta en una galería? ¿Qué sucede con su naturaleza callejera?

3.3. Trasgresión y anonimato: ¿caracteres constitutivos del graffiti?

La presencia del graffiti en diversos espacios y soportes ciudadanos hace que éste adquiera significaciones distintas en cada uno de ellos: arte, moda, producto, incluso vandalismo²⁰⁹. Sin embargo, los que logra es adaptarse al tipo de espacio y contexto, físicos o virtuales, en los cuales se presenta.

²⁰⁹ Creo que hablar de vandalismo implica hablar de pandillas circunscritas en ámbitos de violencia y marginalidad (y también de pobreza en nuestro país), con fines no tan nobles como el de la simple

Ente y Pésimo computaron realmente que ahí había, como en todo espacio de ese tipo, que hacer un trabajo de diseño, o sea pensar el espacio, no necesariamente el proceso de bocetear y luego probar sino, digamos, que había que computar cómo manejar un espacio de ese tipo, que en realidad es una de las cosas que se hacen en artes visuales, ¿no? Una de las tareas del curador es proponer que determinado espacio vacío, galería o no galería, museo, lo que sea, se propone un uso del espacio y en ese uso del espacio tú propones un artista también, como todo parte de un mismo proceso. Y creo que es un poco ahí la idea, cuando trabajé con ellos dos, era que ellos computaran que realmente no era sólo pintar esto sino hacer todo un diseño de eso: con tu propio trabajo, como una herramienta y un elemento para utilizar ese espacio; lo cual hicieron bastante bien²¹⁰.

El tipo de graffiti que hemos venido discutiendo atraviesa constantemente los ámbitos de la ilegalidad y legalidad, evidenciando que sus características principales son la fluidez y la movilidad, las cuales exigen a sus autores un desplazamiento constantemente. Resulta inadecuado considerarlo como una acción trasgresora y anónima en sí misma ya que, como hemos visto, negocia con ese orden que busca establecerse en la ciudad: el ornato público, dialogando con él y con el resto de ciudadanos²¹¹.

Asimismo, el ingreso del graffiti a galerías de arte y circuitos comerciales constituye otra manera de entender la actividad: no sólo como contenido, reduciéndolo al análisis semántico sino recuperándolo como una tecnología, como una acción que implica movimiento por las calles de la ciudad. Además, hay otro tipo de movimiento que es el social, el cual se traduce no solo en la manifestación del graffiti en lugares más convencionales y hasta exclusivos de ciertos públicos relacionados con sectores

expresión personal o grupal. Los jóvenes con los que he trabajado no presentan tales realidades, no constituyen un fin en sí mismo para pintar graffiti.

²¹⁰ Rodrigo Quijano, curador. Junio, 2005.

²¹¹ Un ejemplo de este diálogo con la ciudad es *Banksy*, graffitero inglés que trabaja con estencils (plantillas, como *Naf* en el caso peruano), reconocido como uno de los exponentes del graffiti más famosos del mundo. Hasta ahora no se conoce con certeza su verdadera identidad, sus intervenciones incluyen imágenes cargadas de sentido social y contestatario y, por lo general, las hace de manera ilegal. Sin embargo, ha llevado a cabo exposiciones en galerías de arte y museos (de la mano de un curador que mantiene en secreto su verdadero nombre) y ha vendido sus trabajos, los cuales han sido valorizados en varios miles de dólares (adquiridos incluso por personalidades famosas de Hollywood). Banksy personifica el diálogo entre ámbitos o espacios y lugares del que hablo, conserva elementos como la transgresión (no solo del soporte sino a través de planteamientos conceptuales) y el anonimato, pero a la vez su trabajo es presentado como arte y como objeto de valor comercial. Ver: www.banksy.uk

económicamente privilegiados de la población, sino también en el diálogo que establecen sus autores con este tipo de lugares, orden y población

El graffiti es el producto final de todo un proceso de perfeccionamiento por parte del autor, de inversión de tiempo y práctica, en el cual se va formando un estilo propio. Y en el caso de estos jóvenes cuyas metas planteadas son trabajar y crear (tanto en la calle como en otros espacios) para lograr un reconocimiento como profesionales o como artistas a nivel nacional e internacional; el graffiti será, para ellos, la técnica que usarán para alcanzarlas.

Sin embargo, la calle es el lugar donde nacieron como graffiteros: *Entes, Pésimo, Neat, Daoe, Dem, Fog, Wa, 3:38am, Was, Baby, Be, Iturburu, Naf, Seimiek, Nyeth, y Wes*. Es en sus recorridos hechos en la calle donde surgen sus ideas, donde formaron sus estilos propios por los cuales son reconocidos, incluso como artistas... y siempre volverán a ella, para conocerla, apropiarla, pintarla.

Finalmente, el graffiti también tiene lugar en un espacio²¹² que parece adecuado denominar como “virtual” constituido por medios de comunicación (sobre todo la prensa escrita y la televisión) y por el Internet, el cual se trata a continuación.

3.4. Un espacio “virtual”: el graffiti en Internet y en los medios de comunicación

De acuerdo a García Canclini (1996), los medios de comunicación, como la radio, la televisión y la prensa escrita, contribuyen a la construcción de imaginarios en torno a la ciudad de parte de sus habitantes, son “*los principales agentes constructores del sentido urbano*” (1996: 5). Son los portavoces de la actualidad política y social no sólo

²¹² Arjun Appadurai, en su libro *La modernidad desbordada: dimensiones culturales de la globalización* (2001), lo llama: “scape” (paisajes).

de nuestras ciudades, sino de nuestro país y del mundo; presentándonos los sucesos que marcan y transforman nuestra historia.

La prensa escrita, en particular, constituyó el primer recurso tecnológico moderno para informarse sobre la ciudad; su aparición fue decisiva para instaurar la noción de esfera pública y sigue dando más oportunidades que los otros medios para elaborar en forma argumentada el debate sobre lo público, ya que ofrece más elementos discursivos para reflexionar sobre la ciudad y nuestra condición de ciudadanos (García Canclini, 1996: 6). De esta manera, en lo referente a la actividad del graffiti presentan distintos discursos en torno a la actividad a la par que brindan difusión acerca de la misma, publicando reportajes ricos en imágenes y con entrevistas a los “jóvenes artistas”, personificando a sus autores, al mismo tiempo que registran y/o publicitan eventos relacionados al graffiti, mostrándolos como culturales.

Asimismo las imágenes opuestas de arte y de actividad vandálica, aún presentes en el debate en torno a la naturaleza de la actividad del graffiti, son alimentadas por los medios de comunicación que, reproduciendo el discurso de lo que debería ser la ciudad y su orden (el ornato público), la presentan indistintamente de una manera o de otra. He podido observar, por un lado, prensa escrita que publica artículos sobre el carácter caótico de una ciudad como Lima, con fotografías de calles llenas de basura, tráfico o indigentes, cuyas paredes se encuentran escritas sobre todo con pintas de barras bravas o de contenido político; de la misma manera, he observado comerciales de televisión, en canales de señal abierta particularmente (como el 7 o el 20) que presentan el desorden y la violencia de nuestra ciudad incluyendo la imagen del graffiti antes señalada.

Pero, de otro lado, cuando se trata de eventos culturales de gran envergadura (como la inauguración de una exposición o la apertura de un centro cultural o galería de arte) o cuando se busca presentar notas novedosas u originales, dirigidas sobre

todo a un público joven, los mismos medios promueven al graffiti como un fenómeno cultural, innovador (cuando se trata de una actividad que tiene más de tres décadas de desarrollo), cargado de creatividad y estéticamente apreciable, de la mano de jóvenes promesas del arte peruano.

Del mismo modo, junto a la música y el cine, el periodismo también ha sido copartícipe del desarrollo y propagación de estos grupos juveniles, llámense *crews* o colectivos de arte²¹³; aportando, en definitiva, “a través de la exhibición de sus modas y estilos particulares, elementos esenciales de un imaginario grupal que sin su intervención no hubiese logrado tal repercusión” (Costa, et al. 1996: 14).



Imagen 9. Suplemento dominical que incluyó un reportaje sobre el trabajo realizado en la calle por el Colectivo El Codo. En su página principal se presenta una foto de sus integrantes el año 2004.

²¹³ Así como de otros como las pandillas (circunscritos en un contexto de violencia y delincuencia), los *punks* (jóvenes agrupados en torno a su gusto por este tipo de músicos) y *otakus* (jóvenes que se declaran fanáticos del anime y manga japoneses), solo por mencionar unos cuantos.

La televisión también ha jugado, aunque en menor medida que la prensa escrita, un papel en esta difusión de la actividad y sus autores, cubriendo las exposiciones de arte y semanas culturales en las cuales ha sido incluido el graffiti²¹⁴. Así mismo, se han realizado reportajes televisivos sobre el desarrollo de la actividad en Lima²¹⁵. Recuerdo, anecdóticamente, una ocasión en que *Entes* y *Pésimo* recibieron la invitación del productor del programa nocturno de Gisela, en el año 2005. El programa de esa noche tenía por tema la juventud y, entre perreos y breakdance, se encontraba el graffiti. Aunque extrañados, los jóvenes aceptaron el trabajo. La idea era ir pintando paulatinamente el soporte, un triplex grueso cubierto de yeso blanco para que, entre secuencia y secuencia, se pudiera apreciar el proceso de elaboración. Todo se hizo en las afueras del set.

Pude notar la incomodidad de los muchachos cuando la animadora llegó a entrevistarlos, no sólo por la presencia de las cámaras sino porque los presentó públicamente (como si se tratase de un descubrimiento) como una suerte de “artistas callejeros”: individuos que pintan las calles “a escondidas”, siempre en un ambiente peligroso y nocturno, ocultándose o escapando de la policía para poder expresarse; cuando esta clandestinidad es sólo un aspecto de la actividad, que coexiste y se alterna con la búsqueda de reconocimiento en otros espacios y por otros públicos. La poca información que el programa presentó sobre la actividad y su interés de presentarla como meramente clandestina, para dotarla de peculiaridad, contribuyeron a la sensación de fastidio.

²¹⁴ Recuerdo que durante la inauguración de SOPORTE apareció Carlos Galdós, por ese entonces conductor del programa Polizontes, para cubrir el evento y entrevistar a los artistas y público en general sobre el acontecimiento.

²¹⁵ Recientemente el programa *Enemigos Íntimos*, conducido por Beto Ortiz y Aldo Miyashiro, presentó un reportaje sobre el graffiti en Lima que incluía el trabajo realizados por los integrantes de DMJC y el Colectivo El Codo, así como los murales de Salsa, conocido graffitero del Callao que pinta las imágenes de salseros famosos o de jóvenes fallecidos debido a la violencia del pandillaje. Mayo, 2008.

El internet, por su parte, constituye un medio que reproduce la fluidez del graffiti, ya que se encuentra en constante construcción y reconstrucción debido a la interacción entre información y sus usuarios, entre los productos y sus consumidores. Ofrece diversas maneras de apreciar el graffiti, con grandes cantidades de información a través de la creación de websites dedicadas al tema (como www.artcrimes.com, uno de los portales más conocidos), que relatan la historia del graffiti y su desarrollo en distintos países del mundo. Incluso pueden encontrarse artículos y estudios, de la mano de intelectuales o especialistas considerados como opinión autorizada o legitimada socialmente²¹⁶. Cabe señalar que el internet también constituyó una fuente de información importante durante los inicios y formación de estilo para los graffiteros, no solo en lo que a conocimiento sobre graffiti se refiere sino que contribuyó al aprendizaje de técnicas (a través de la observación del registro fotográfico de distintos estilos alrededor del mundo) y en la adaptación de un lenguaje.

Asimismo, el internet es un medio de naturaleza performativa en el sentido de que su performatividad está dada por las características del ciberespacio como espacio navegable, el cual también es intervenido por el graffiti. Los graffiteros recorren (o navegan en) este espacio, haciendo uso de esta capacidad performativa como una plataforma para **mostrar el hacer** (Schechner, 2002) del graffiti. Este *mostrar hacer* permite, por un lado, rescatar nuevamente a la actividad del graffiti como acción, evitando su reducción al análisis semántico y, por otro, siguiendo la perspectiva de la performance, pone en escena a la actividad misma y sus distintas manifestaciones, a sus autores y sus productos; haciéndolo accesible a todo tipo de público.

La primera puesta en escena tiene lugar por medio de la fotografía. Se han creado websites que permiten al graffitero “colgar” sus trabajos en la red, para ser apreciados por millones de personas en todo el mundo, algunas de las más recurrentes es

²¹⁶ Aquí también hay otra forma de negociación con la formalidad: la opinión de un intelectual está legitimada por la sociedad porque se le considera educado o de cierta clase social.

www.fotolog.com y www.flicker.com. Otros portales como www.hi5.com y www.facebook.com cumplen dicha función. El Colectivo El Codo, por su parte, ha creado su propia página web: www.colectivoelcodo.blogspot.com; así como lo han individualmente *Entes*, *Neat*, *Wa* e *Iturburu*, sobre todo por medio de blogs.

Como se ha mencionado anteriormente, el registro fotográfico adquiere gran importancia debido a la incertidumbre acerca del tiempo de vida del graffiti, sobre todo de aquellos realizados ilegalmente. Y gracias a la mayor accesibilidad de la tecnología digital, la cámara fotográfica digital se ha convertido en una herramienta más de trabajo para el graffitero, sobre todo al final del proceso de elaboración, ya sea en ámbitos de legalidad o ilegalidad, quien registra orgulloso su obra terminada²¹⁷.

La foto captura un instante en la fugacidad del graffiti en la ciudad, captura un momento del proceso de elaboración, que retoma nuevamente a su fluidez en su ingreso a internet, un espacio que en su documentación acciones y circulación de contenidos, muestra el hacer de los jóvenes, rescatando nuevamente al graffiti como acción y movimiento.

Progresivamente, las páginas web se han ido haciendo más interactivas, fortaleciendo la transmisión del *mostrar hacer* del graffiti y de los graffiteros. Tal es así, que la fotografía ya no es el único registro visual, dando paso a los videos que presentan tanto las intervenciones como a los graffiteros en plena acción: se los puede ver claramente haciendo uso de algún soporte ciudadano, con distintos materiales y técnicas. Algunas páginas web también contienen foros de opinión y agenda local de actividades (encuentros de graffiteros, conciertos, fiestas), hacen posible el contacto entre graffiteros de todo el mundo y permiten que los usuarios dejen testimonio de su visita (tránsito), ya sea registrándose como miembro dicho portal, comentando un tema de discusión o evento u opinando sobre los graffiti que ve en las fotografías. Por lo

²¹⁷ Y que incluso tiene la posibilidad de elaborar videos, los cuales también serán “colgados” en la red. También se registran intervenciones con sticker y estencil (plantilla).

general, los comentarios son positivos, felicitando al autor por su trabajo, generándose una suerte de “conversación” en cada respuesta “colgada”; sin embargo, este espacio también reproduce la competencia por el uso de soportes en la calle y las relaciones interpersonales y grupales entre graffiteros, haciendo evidente los conflictos. Al tratarse de portales sin mayores restricciones de seguridad, pueden apreciarse comentarios como los siguientes:

SUPERMAN 4 @ 2005-06-22 01:05 said:

LO K NO SABEEE ESKE LOS DMJC VUELVEN PERO SIN EL!!!!!!!!! ALAAA K ROCHEEE KOMPADRE JAJAJAJAJAJAJA TODOSS TE ODIANNN CUANDO TE DARAS CUENTAA

Y respuestas como:

Dem-DmjC @ 2005-06-22 18:28 said:

Chibolos de mierda, siempre la misma huevada, los verdaderos dmjc somos estamos siempre juntos, si alguien q fue de la cru esta recentido q se valla a la mierda, que sea hombre y lo diga en la cara de la gente dmjc. SIEMPRE VAMOS A ESTAR CON EL NEAT PA Q LA LOS QUE QUIEREN FAMA!!²¹⁸

La circulación de visitantes en red no sólo reproduce el desplazamiento de los graffiteros por las calles de su ciudad, sino también su ingreso al circuito comercial. Muchos de los contactos establecidos para realizar trabajos se dieron a través de internet, debido al intercambio de correos electrónicos. Las presentaciones en eventos culturales son registradas y mostradas en las páginas de las instituciones involucradas, así como las colaboraciones de graffiteros son promocionadas por la marca de determinado producto, exhibiendo el resultado final.

²¹⁸ Ambos comentarios hallados en el siguiente enlace: http://www.fotolog.net/neat_dmjc/, 27 Junio, 2005.

Vemos que la circulación de información y contenidos, no sólo se caracteriza por su diversidad sino por su velocidad y fácil acceso; estas características presentan este espacio virtual como un espacio desterritorializado, sin embargo, su producción es localizada, realizada por individuos y en momentos concretos.

4. Conclusiones del capítulo

La ciudad de Lima se encuentra inserta en un contexto de globalización donde las migraciones y el acelerado desarrollo tecnológico de las comunicaciones (con el Internet como su mayor expresión) han otorgado un nuevo rostro a la ciudad y una nueva forma de imaginarla. Luego de la época del terrorismo y posterior dictadura, el proceso de recuperación (y re-politización) del espacio público limeño dio paso a diferentes usos de la calle como escenario y como medio de expresión, no solo a través de marchas estudiantiles o de colectivos civiles sino a través de manifestaciones de corte performativo²¹⁹. Dicho proceso se vio alentado por el surgimiento de una corriente mundial que promueve el desarrollo de diferentes campos de la cultura con el fin de la reintegrar e incluir socialmente a los ciudadanos a través del arte. Este fue el contexto en el cual aparece el graffiti en nuestra ciudad a mediados de los noventa.

Debido a la naturaleza móvil de la actividad del graffiti, los jóvenes han ido conociendo su ciudad, recorriéndola para dejar su marca en su búsqueda de reconocimiento como artistas y del graffiti como arte. Es en este desplazamiento constante que hace el joven, en esta relación que establece con su ciudad y los distintos espacios que ofrece, que dialoga con su discurso oficial (ornato público) y con

²¹⁹ Ver Leigh (2006).

otros ciudadanos. En sus recorridos, el joven graffitero ha ido cruzando las fronteras de la ilegalidad, ingresando a otros espacios reconocidos socialmente como conservadores o legítimos, como las galerías de arte y circuitos mercantiles. Por lo cual, el espacio donde se manifiesta el graffiti aquí analizado no es fijo ni estático, no tiene límites establecidos ya que se encuentra en construcción constante²²⁰. Esta 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 sólo en sus constantes interacciones, iteraciones (Buttler, 2002) y reiteraciones.

Por otra parte, el ingreso del graffiti a ámbitos más formales ha llevado a pensar en una suerte de legitimación de la actividad; sin embargo, sus valoraciones dependen del contexto en cual se manifieste. Por un lado, se presenta como arte o producto comercial; por otro, como transgresión e incluso acto vandálico. Tales imágenes también han sido difundidas indistintamente por los medios de comunicación.

El graffiti, entonces ya no puede ser definido como transgresor y anónimo por naturaleza; por el contrario, ha logrado dialogar con el discurso y orden oficiales que pretenden establecerse, conservando aún parte de su orígenes marginales en su constante tránsito por las calles de la ciudad. Si bien la actividad del graffiti y sus autores han ingresado a una diversidad de espacios desde los más convencionales (galerías, museos) hasta otros muy heterogéneos y no del todo tangibles (internet, mercado); en dicha convivencia la calle continua siendo su espacio de manifestación por excelencia, el lugar donde los graffiteros desarrollaron su estilo y donde surgen sus ideas, retornando siempre a ella, continuando sus recorridos.

²²⁰ Sin embargo, por motivos de presentación, se recurrió a la elaboración de mapas que representen los recorridos que tuvieron lugar durante el trabajo de campo y observaciones posteriores (2005 – 2006 y 2007-2008, respectivamente).

Finalmente, los medios de comunicación han jugado un papel importante en este desarrollo no solo como difusores de la actividad contribuyendo al crecimiento de la misma, sino constituyendo un espacio más, de la mano sobre todo del internet, en donde el graffiti interviene y se exhibe.



CAPÍTULO 6

CONCLUSIONES GENERALES A MODO DE RESUMEN

A modo de resumen, cabe recordar que gran parte de la bibliografía consultada señala que los orígenes del graffiti nacen de la necesidad innata que el individuo tiene de expresarse, señalando como registro más antiguo de esto a las inscripciones en Pompeya (época de Bizancio) y aquellas en las catacumbas de los primeros cristianos refugiados (marca simbólica e icónica del pez). En lo concerniente a la historia del graffiti contemporáneo, se consideraron tres referentes importantes (Silva, 1992), los cuales se sitúan cronológica, geográfica e ideológicamente de la siguiente manera:

Cuadro 4 Cuadro resumen de la historia del graffiti contemporáneo

N°	Época	Lugar	Soporte (s)	Uso (s) del soporte	Características	Autores	Materiales
1°	Mayo, 1968	París	Pavé o adoquín de cemento	Uso ilegal del soporte	<p>Pintas de protesta pacífica contra gobierno y sistema de la época.</p> <p>El contenido de la protesta usó como herramientas la poesía y la filosofía.</p>	Jóvenes universitarios y ciudadanos en general.	Pintura en spray y latex
2°	Surgimiento y primer desarrollo: 1975 - 1980 aproximadamente	Nueva York, Filadelfia, Los Ángeles, entre otros.	Paredes públicas y privadas; superficie de vagones de trenes pertenecientes a la MTA.	Uso ilegal del soporte	<p>Es la estética más conocida del graffiti actual a nivel mundial.</p> <p>De orígenes trasgresores, sus autores intervenían el soporte a altas horas de la noche sin ser detectados.</p> <p>Utilización de un sobrenombre o seudónimo como forma de una nueva identidad y reconocimiento en la ciudad.</p> <p>Surgimiento y desarrollo de primeras técnicas como el <i>tag</i>, <i>bubble letters</i> y <i>block letters</i>.</p> <p>Complejización de las técnicas, hasta el desarrollo de piezas más ilegibles (<i>wild style</i> y <i>3D</i>)</p> <p>Formación de agrupaciones de <i>writers</i> llamadas <i>crew</i>.</p> <p>Desarrollo de un lenguaje y filosofía propias alrededor de la actividad.</p> <p>Paralelamente a este apogeo, la MTA organizó brigadas antigraffitis que protegieran a los vehículos servicio de transporte público de ser intervenidos. La vigilancia aumentó, así como las penalizaciones hacia los autores.</p> <p>Se creó el "buff": método de limpieza de vagones de tren más efectivo, removiendo la pintura casi en su totalidad.</p> <p>Se crearon restricciones de venta de pintura en spray.</p> <p>La violencia (adquisición de armas y posterior surgimiento de los grupos <i>gunsta</i>) y la venta de drogas en los ghettos también fue copartícipe de esta crisis en la actividad, contribuyendo el retiro definitivo de muchos <i>writers</i>.</p> <p>Luego, de esta crisis, a partir de los 80, se le relacionó con un movimiento cultural más grande: el hip hop, junto con el breakdance, el rap y el djing como sus otros elementos.</p>	Inicialmente, fueron jóvenes adolescentes, de orígenes afroamericanos y latinos, asentados en barrios populares de Nueva York. Luego, la popularidad de la actividad sobrepasó las fronteras socioeconómicas y étnicas, llevando a un crecimiento considerable de la población de <i>writers</i> en Estados Unidos.	Pintura en spray, válvulas o tapas que permitieran distintos grosores en el trazo y plumones.
	Segundo desarrollo y expansión: 1980 - 1985 aproximadamente	Estados Unidos, Canadá, Europa	Paredes públicas y privadas; superficie de vagones de trenes pertenecientes a la MTA.	Uso ilegal del soporte	Debido a éxito de este movimiento, el graffiti se convirtió en una práctica mundialmente conocida, desarrollándose también en países europeos, en Canadá y América Latina.	Jóvenes de todas las clases, entre los 15 y 35 años aproximadamente.	Pintura en spray, válvulas o tapas que permitieran distintos grosores en el trazo, plumones, stickers y estenciles.
		Galerías de arte y museos		Uso ilegal y legal del soporte	<p>Ingresó a otros espacios más formales, siendo parte de exposiciones de arte.</p> <p>Los autores fueron considerados artistas y desarrollaron una carrera profesional, de la mano de auspicios (circuito mercantil) y artistas mundialmente reconocidos.</p>	Jóvenes de todas las clases, entre los 15 y 35 años aproximadamente; además de artistas de formación académica que incursionaron en el uso de la técnica y materiales del graffiti.	Pintura en spray, válvulas o tapas que permitieran distintos grosores en el trazo, pintura en acrílico y estenciles.
3°	1980 - 1990 aproximadamente	América Latina	Paredes públicas y privadas	Uso ilegal del soporte	<p>Pintas de carácter principalmente político, marcadas por consignas partidarias, en la dinámica de la lucha sindical o electoral.</p> <p>El uso de la pinta se extendió hacia otros temas y/o ámbitos de la vida en la ciudad: economía, pobreza, machismo, sexo, drogas, etc.</p>	Ciudadanos en general.	Spray y pintura

Fuente: Elaboración propia. Setiembre del 2008

Esta revisión tuvo como primer objetivo mostrar un panorama general de la bibliografía trabajada sobre el tema, la cual destaca al graffiti como una escritura contestataria que atenta contra el orden establecido (o que persigue establecerse) manifestando su desacuerdo y crítica, constituyéndose en una forma de comunicación extraoficial ya que se realiza fuera de los límites de lo legal y socialmente permitido. Sin embargo, en segundo lugar, lejos de negar su naturaleza trasgresora, presenté al graffiti limeño a su vez como acción y no solo por su contenido semántico, destacando su naturaleza móvil en relación a la ciudad y considerándolo como una expresión que refleja procesos y realidades sociales de la mano de sus jóvenes autores, al convertirse en la manera en que éstos se ubican y se encuentran ellos mismos en la ciudad, inscribiendo en ella su presencia.

Luego de la época del terrorismo y posterior dictadura, el contexto histórico y político de la ciudad de Lima estuvo marcado por un proceso de recuperación (y repolitización) del espacio público limeño que dio paso a diferentes usos de la calle como escenario y como medio de expresión, no solo a través de marchas estudiantiles o de colectivos civiles sino a través de manifestaciones de corte performativo²²¹. Dicho proceso se vio alentado a su vez por el surgimiento de una corriente mundial promotora del desarrollo de diferentes campos de la cultura (teatro, danza, pintura, entre otros) con el fin de la incluir y reintegrar socialmente a los ciudadanos a través del arte. Este fue el contexto en el cual aparece el graffiti que aquí analizamos en la ciudad de Lima a mediados de los noventa. Pero el graffiti limeño también tiene sus referentes históricos, los cuales se resumen a continuación:

²²¹ Ver Leigh (2006).

Cuadro 5 Cuadro resumen de antecedentes del graffiti limeño actual

Época	Antecedentes	Características
1980 - 1985 aproximadamente	Pintas políticas	Crítica al sistema o gobierno de turno.
		Su uso se expandió hacia otros aspectos de la vida cotidiana (economía del hogar, religión, sexo, entre otros).
	Pintas de barras bravas de equipos de fútbol	Delimitación territorial.
		Demostración de devoción al equipo de preferencia.
	Murales en el Callao	Homenaje a personajes significativos en la historia de la salsa.
Intervenciones del Colectivo EPS Huayco	Crítica ante el déficit de la educación en artes plásticas en el Perú.	
	Propuesta de soportes alternativos para manifestaciones artísticas.	
1996 - hasta la actualidad	Graffiti iniciado por <i>Trans</i>	Estética hip hop.
		Uso y adaptación de materiales no destinados para pintar graffiti.
		Adaptación de un lenguaje.
		Formación de agrupaciones.

Fuente: *Elaboración propia. Setiembre de 2008.*

El graffiti heredado por *Trans* no necesariamente reivindica una ideología o protesta en contra de un determinado gobierno o sistema como las corrientes surgidas en París y Latinoamérica; básicamente conserva una estética newyorkina, utilizando los mismos materiales y adaptando las técnicas implementadas de esa época. De la misma manera, se adaptó un lenguaje que utiliza, a modo de jerga, terminologías que hacen referencia a técnicas, modos de pintar y de actuar, calificativos y valoraciones personales.

Sin embargo, el sentido político de este graffiti limeño se traduce en la búsqueda de reconocimiento de parte del joven en su uso del espacio público, disputando tanto su identidad de joven como su identidad de artista, rompiendo con las

significaciones y valoraciones tradicionales de arte con la propuesta de una técnica y soportes diferentes (como en su momento lo hiciera el Colectivo E.P.S. Huayco), presentándose como igualmente legítima ante la población citadina limeña.

Uno de los primeros pasos para superar la reducción del graffiti a un análisis semántico fue identificar a los autores detrás de la imagen que se exhibe; encontrando jóvenes con realidades socioeconómicas diferentes, manifestadas tanto en motivaciones y gustos como en estratos sociales, nivel educativo y espacios en los que se desenvuelven. La actividad del graffiti no se restringe a zonas ni poblaciones marginales como solía atribuírsele en el pasado.

Para presentar adecuadamente el perfil de los jóvenes graffiteros de esta investigación se tuvieron en cuenta, en primer lugar, variables como género, rango de edad, tiempo que tienen en la actividad, nivel socioeconómico, distritos de residencia y nivel educativo alcanzado, las cuales me permitieron una descripción general.

Cuadro 6 Perfil de joven graffitero: características generales

Perfil del joven graffitero		
VARIABLES	DESCRIPCIÓN	OBSERVACIONES
Género	Masculino	No se logró concertar entrevistas con las dos únicas graffiteras mencionadas durante el trabajo de campo: Snire y Pérez.
Rango de edad	entre 22 y 27 años	La excepción de este rango es <i>Fog</i> , con 34 años.
Tiempo que tienen en la actividad	entre 4 y 13 años	-
Nivel Socioeconómico	Clase media	-
	Clase media baja	-
Distritos de residencia	San Martín de Porres	-
	Chorrillos	
	Salamanca - Ate Vitarte	
	Cercado de Lima	
	La Victoria	
	Breña	
	Pueblo Libre	
	Miraflores	
	Barranco	
Estudios	Secundaria completa	Algunos entrevistados aún no cursan estudios superiores.
	Superior no universitario en curso	La mayoría de los entrevistados ha llevado estudios en diseño gráfico y artes plásticas; la denominación de "no universitario" se refiere a los estudios en institutos o escuelas superiores.
	Superior no universitario terminado	
	Superior universitario terminado	Algunos entrevistados culminaron estudios superiores en carreras de ingeniería y arquitectura.

Fuente: Elaboración propia. Setiembre de 2008.

En segundo lugar, se consideraron aspectos más subjetivos e individuales como las motivaciones que tienen para pintar graffiti, tanto en sus inicios como en la actualidad.

Cuadro 7 Perfil del joven graffitero: motivaciones

Perfil del joven graffitero		
Motivaciones	Descripción	Observaciones
Iniciales	Satisfacción personal	Estas motivaciones hicieron posible el desarrollo del joven como graffitero, pero la mayoría aún se mantiene en la actualidad, con la misma importancia.
	Vocación artística	
	Posibilidad de expresión	
	Posibilidad de conocer y estar en la calle	
	Sensación de adrenalina	
	Doble papel entre reconocimiento y anonimato	
	Espacio activo de socialización (agrupamiento)	
	Formación de un estilo	
Actuales	Graffiti como forma o estilo de vida	Las motivaciones más actuales se refieren a sus objetivos personales en cuanto a su futuro personal y profesional, y el papel que la actividad del graffiti tendrá en éstos.
	Posibilidades de estudios superiores	
	Remuneración monetaria	
	Reconocimiento del graffiti como arte	
	Reconocimiento como artistas	
	Ingreso a espacios más convencionales	

Fuente: *Elaboración propia. Setiembre de 2008.*

Pero las motivaciones personales y el talento no son los únicos elementos importantes en el desarrollo de estos jóvenes como graffiteros y artistas; también lo es su disponibilidad de materiales para seguir practicando y desarrollar un estilo propio que lo diferencie del resto de jóvenes dedicados a la actividad. Para esto, se hace necesaria cierta capacidad adquisitiva la cual también puede ofrecerles la posibilidad de llevar estudios superiores. De esta manera, unos podrían presentar cierta ventaja o mayores posibilidades que otros en lo que a desarrollo profesional y capital simbólico se refiere.

Otra de las características de estos jóvenes graffiteros es su tendencia a agruparse. Se consideraron dos grupos, DMJC y el Colectivo El Codo, por sus diferentes propuestas de presentación en torno al graffiti. Los integrantes del primer grupo son, en su mayoría, pioneros de la actividad en nuestra ciudad, iniciándose en la actividad cuando aún eran adolescentes, y han heredado la estética y códigos del graffiti traído por *Trans*. Los integrantes del Colectivo El Codo, en cambio, se caracterizan no sólo por su formación académica en artes plásticas sino por su interés de diferenciarse del graffiti que surgió en Lima a mediados de los años noventa, con una estética y técnica diferente acompañadas de un discurso que institucionaliza la actividad.

Cuadro 8 Grupos: orígenes y trayectoria

Momento	Características		DMJC	Colectivo El Codo
Orígenes	Año de fundación		2000	2003
	Lugar		San Martín de Porras (SMP)	Escuela Superior Bellas Artes
	Influencias		<i>Trans</i>	<i>Trans</i>
			Estética newyorkina	Estudios de artes plásticas
			Movimiento hip hop	
Fundadores	Características	Compañeros de barrio, residentes de SMP	Compañeros de estudio, especialidad de pintura en Escuela Superior de Bellas Artes.	
	Cantidad	7	4	
Trayectoria	Exposiciones en galerías		3 de parte de Entes y Pésimo	<i>Iturburu</i> ha participado en una exposición colectiva de pintura
			2 como grupo	3 como grupo
	Talleres de graffiti		<i>Entes y Pésimo</i>	<i>Wa</i>
	Otros		Formación de grupo de rap <i>Demejotas</i>	-

Fuente: Elaboración propia. Setiembre de 2008.

La actividad del graffiti no sólo brinda a sus autores un reconocimiento individual; éstos se organizan en agrupaciones por medio de las cuales también se presentan en la ciudad, adquiriendo una identidad grupal o colectiva por medio de la cual buscan a su vez ser reconocidos, no sólo entre sus pares y por otros transeúntes sino también por otros actores como los medios de comunicación y aquellos personajes relacionados al circuito artístico limeño como artistas plásticos, curadores y directores de centros culturales.

Los grupos poseen una organización sencilla que se basa principalmente en la amistad que une a sus integrantes y el gusto que éstos comparten por el graffiti. Asimismo, la mayoría de éstos reproducen la naturaleza móvil del graffiti debido a su flexibilidad, haciendo posible la circulación de distintos integrantes en nuevos ingresos y salidas.

La movilidad de la actividad del graffiti hace que sus jóvenes autores se desplacen constantemente por la ciudad para dejar su marca, recorriéndola y conociéndola en el proceso. En estos recorridos, el joven graffitero ha cruzado las fronteras de la ilegalidad, ingresando a otros espacios más conservadores como las galerías de arte y museos; trascendiendo incluso los soportes físicos urbanos propiamente dichos, ingresando a circuitos mercantiles y medios de comunicación como el internet.

Este movimiento continuo invita a pensar la actividad del graffiti “como performance” (Schechner, 2000): un conjunto de acciones humanas de tipo provisional que existen sólo en sus constantes interacciones, iteraciones (Buttler, 2002) y reiteraciones. Debido a esto, el espacio donde se manifiesta el graffiti que aquí presento no es fijo ni estático, no posee límites establecidos ya que se encuentra en construcción constante.

Las distintas manifestaciones del graffiti y su ingreso a espacios más formales estimuló el debate sobre la naturaleza trasgresora, marginal y anónima de la actividad, no sólo entre la autora de esta tesis y la bibliografía consultada inicialmente (presentada en el capítulo 1) sino también entre los jóvenes que lo realizan, quienes manejan distintos discursos y opiniones respecto a los distintos espacios donde el graffiti se manifiesta. De dicho debate se concluye que la trasgresión, la marginalidad y el anonimato ya no pueden considerarse como constitutivos de la actividad del graffiti debido a que sus propios autores han logrado dialogar con el discurso y orden oficiales que pretenden establecerse en la ciudad, conviviendo en ella varios tipos de intervenciones.

Sin embargo, en dicho diálogo, la actividad del graffiti aún conserva parte de su naturaleza originaria, siendo la calle aún su espacio por excelencia, el lugar donde los graffiteros desarrollaron su estilo y donde surgen sus ideas, donde disputan el uso de un espacio para ser reconocidos no sólo como jóvenes sino como artistas, buscando a su vez el reconocimiento del graffiti como arte.

Por otro lado, los medios de comunicación han jugado un papel importante como difusores de la actividad, presentándola indistintamente dependiendo del contexto donde se manifieste: como arte o producto comercial, por un lado, y como transgresión e incluso acto vandálico, por otro. Constituyendo, al mismo tiempo, un espacio más donde el graffiti interviene y se exhibe.

Finalmente, la práctica del graffiti se presenta como una manera de entender la ciudad, de cómo vivimos en ella (dialogando con su orden) y cómo la transitamos (atravesando espacios diferentes); así como una manera de entender las prácticas juveniles, identificando a los autores del graffiti y todos los procesos detrás la elaboración del mismo, incluyendo decisiones personales y formas de pensar de estos jóvenes en su búsqueda de reconocimiento tanto de su condición de jóvenes como de

su condición de artistas. Por último, cabe resaltar nuevamente que este trabajo presentó al graffiti de una manera diferente a la de otros autores, es decir, no sólo como contenido sino como una tecnología y estrategia de apropiación, como una acción que implica movimiento y estilo, destacando la especificidad de la actividad en la ciudad de Lima.



BIBLIOGRAFÍA

ABEL, Ernest y BUCKLEY, Barbara E. *The handwriting on the wall. Toward a sociology and psychology of graffiti*. Greenwood Press, INC, 1977.

ARROYO, Eduardo. *Escenas urbanas en Lima: Jóvenes y espacios de diversión nocturna*. Tesis para optar por el grado académico de magíster en Sociología. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, 2000.

BUTTLER, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Paidós. Buenos Aires, 2002.

CÁNEPA, Gisela (ed.). *Identidades representadas*. Fondo Editorial PUCP. Lima, 2001.

CÁNEPA Gisela y ULFE María Eugenia (ed.). *Mirando la esfera pública desde la cultura en el Perú*. Concytec. Lima, 2006.

COOPER, Martha y CHALFANT, Henry. *Subway Art*. London: Thames & Hudson Ltd., 1984.

CORREA, Norma. *Asháninka online: ¿nuevas tecnologías, nuevas identidades, nuevos liderazgos? Una aproximación antropológica a la relación de la Comunidad Indígena Asháninka Marankiari Bajo con las tecnologías de la información y la comunicación*. Tesis para optar por la licenciatura en Antropología. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, 2007.

COSTA, Pere-Oriol, PÉREZ, José Manuel y TROPEA, Fabio. *Tribus Urbanas: el ansia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia*. Paidós. Barcelona, 1996.

DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano*. Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia. México, D.F., 1996.

FELD, Steven y BASSO, Keith H. (ed.). *Senses of place: the terrain covered here*. School of American Research. Santa Fe. Nuevo México, 1996.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo. México, 1990.

----- *México: la globalización cultural en una ciudad...* En: "Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización". Grijalbo. México, 1995.

----- *Ciudades y ciudadanos imaginados por los medios*. Lima: IEP, 1996. Artículo publicado en *Perfiles Latinoamericanos*, Revista de la Sede Académica de México de la Facultad de Ciencias Sociales, Año 5, N°9, diciembre 1996, FLACSO – Sede México.

----- *Imaginarios urbanos*. EUDEBA: Buenos Aires, 1999.

GONZALES MONTES, Antonio. *Nuevos sujetos en la narrativa urbana*. Revista Contratexto N°13. Fondo Editorial de la Universidad de Lima. Lima, 2005 (pp. 175-187).

LYNCH, Kevin. *La imagen de la ciudad*. Editorial Gustavo Gili S.A. Barcelona, 2001.

MAFFESOLLI, Michel. *El tiempo de las tribus. El declive del individualismo en las sociedades de masas*. Icaria Editorial. Barcelona, 1988.

MURILLO, Gabriel y GÓMEZ, Victoria (compiladores). *Redefinición del espacio público. Eslabonamiento conceptual y seguimiento de las políticas públicas en Colombia*. Ediciones Uniandes. Bogotá, 2005.

PANFICHI, Aldo y VALCÁRCEL, Marcel (ed). *Juventud: sociedad y cultura*. Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú. Lima, 1999.

PLACENCIA SOTO, Rommel. *Sujeto de la antropología: artículos incorregibles e imposibles de publicar*. UNMSM. Lima, 2003.

QUEZADA MACCHIAVELO, Óscar. *Los tatuajes de la ciudad. Graffiti en Lima*. Cultura y Sociedad SRL. Editorial Escuela Nueva. Lima, 1998.

SCHECHNER, Richard. *Performance: teoría y prácticas culturales*. Libros del Rojas. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 2000.

----- *Performance studies: an introduction*. Routledge. New York, 2002.

SILVA, Armando. *Imaginarios Urbanos, Bogotá y Sao Paulo: Cultura y Comunicación Urbana en América Latina*. Tercer Mundo Editores. Bogotá, 1992.

SILVA, Armando. *Punto de vista ciudadano. Focalización Visual y puesta en escena del graffiti*. Instituto Caro y Cuervo. Bogotá, 1987.

REGUILLO CRUZ, Rossana. *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Editorial Norma. Buenos Aires, 2000.

TONER, Anki. *Hip Hop*. Ediciones Celeste. Madrid, 1998. Resaltado mío.

Internet

BUNTIX, Gustavo. Con motivo de la publicación de su libro, como parte del Tercer Volumen de la Colección Manuel Moreyra Loredó. *Fuentes para la historia del arte peruano*. Texto encontrado en setiembre del 2006 en el siguiente enlace: http://www.guiacultural.com/guia_regional/regional/peru/fuentes_para_historia.htm

FIGUEROA, Fernando 1999. *La calle como espacio extraoficial de comunicación y expresión estética: Del adoquín al aerosol*. Artículo encontrado en Octubre del 2004 en el siguiente enlace: http://www.nodo50.org/railesverdes21/ver_noticia.php?id=303.

MORALES MEJÍA, Juan Carlos 1997. *Poesía en las calles: la cultura del graffiti en Ecuador*. Ponencia presentada en Quito durante Las Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana, Jalla 97, por la Universidad Central del Ecuador, Facultad de Comunicación Social. Enlace: <http://ecuadorgraffiti.homestead.com/graffiti07.html>. Octubre, 2004.

PASTOR MELLADO, Justo. Con motivo de la publicación del libro de Gustavo Buntix, E.P.S. Huayco, como parte del Tercer Volumen de la Colección Manuel Moreyra Loredó. *Fuentes para la historia del arte peruano*. Texto encontrado Setiembre del 2006 en el siguiente enlace: <http://www.justopastormellado.cl>.

RODRÍGUEZ-PLAZA, Patricio 2004. *La ciudad Latinoamericana. Apuntes sobre su conocimiento teórico y sus usos cotidianos*. En: *Cuadernos de Estética en Línea*. Nº 1. Pontificia Universidad Católica de Chile. Facultad de Filosofía-Instituto de Estética. Artículo encontrado, en Octubre del 2004, en el siguiente enlace: <http://www.uc.cl/estetica/html/publicaciones/cuadernos/pdf/ciudad.pdf>.

SILVA, Armando. *La ciudad como comunicación*. Artículo visto en Mayo del 2005, publicado en el siguiente link: <http://www.felafacs.org/dialogos/pdf23/silvatelles.pdf>.

SIN NOMBRE DEL AUTOR. *H del Turntablism*. Artículo encontrado en Diciembre del 2005 en el siguiente enlace: <http://usuarios.lycos.es/dancekontrol/newpage0.html>.

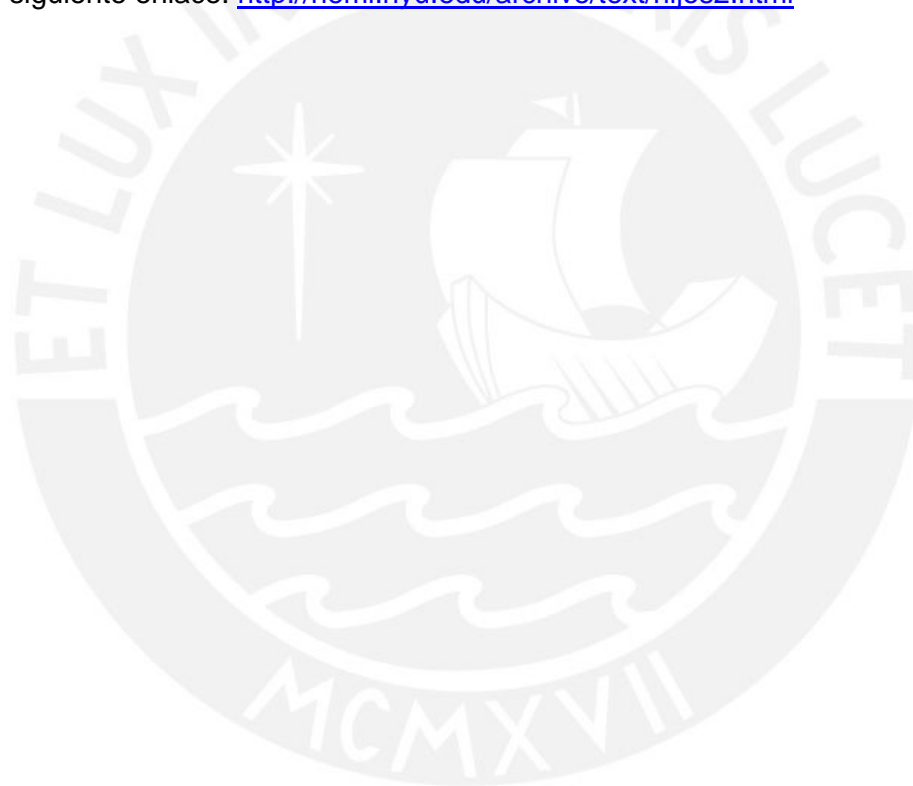
----- *At 149st New York City Cyber Bench*. Artículo encontrado en Diciembre del 2005 en el siguiente enlace: www.at149st.com/hpart1.html.

SOUZA, Silvina. *Comunicación y espacio público en la ciudad de La Plata. Circulación, recorridos y encuentros*. Ponencia participante en VII Congreso Latinoamericano de Ciencias de la Comunicación, VIII Congreso Iberoamericano de Comunicación y VI Congreso de la Red de Carreras de Comunicación y Periodismo de Argentina (2004). Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). La ponencia fue encontrada, en agosto del 2008, en el siguiente link: <http://www.oei.es/pensariberoamerica/colaboraciones03.htm>

MÉNDEZ, Jorge y GARRIDO, Sergio. El otro arte de escribir. Texto que surge a partir de una revisión y reedición del trabajo original, realizado conjuntamente para el curso de Historia de la imagen gráfica, incluida en el Ciclo de Ilustración en la Escuela de Arte de Valladolid en el año 2002. Artículo encontrado en Diciembre del 2005, en el siguiente enlace: <http://www.valladolidwebmusical.org/graffiti/historia/01intro.html>.

STOWERS, George C. *Graffiti Art: An Essay Concerning the Recognition of Some Forms or Graffiti As Art.* (1997) Artículo visto en Junio del 2006, publicado en el siguiente enlace: <http://www.graffiti.org/faq/stowers.html>.

TAYLOR, Diana. *El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política.* Universidad de Nueva York. Nueva York, 2000. Artículo encontrado, en abril del 2007, en el siguiente enlace: <http://hemi.nyu.edu/archive/text/hijos2.html>



ANEXO 1

MATERIALES

La frecuencia de las intervenciones, tanto legales como ilegales, depende de la disponibilidad del joven en cuanto a materiales; por lo cual se encuentra estrechamente relacionada al desarrollo del estilo propio (que se inicia desde el proceso inicial de aprendizaje) y el desarrollo personal hacia la condición de artistas y futuro profesional (desarrollo que continuará a lo largo de su carrera). Por lo tanto, hacer graffiti implica una inversión considerable de tiempo y dinero.

Me gustaría pintar a la semana una vez, ¿ya? Pero por ahora, por el trabajo, porque a veces no hay plata, se pinta al mes. Pero cuando hay latas, si puedo pinto todos los días. [...] Toda mi plata la invierto ahí, toda. Dejo de comprarme un montón de cosas. Casi todo lo invierto ahí (Orbit, integrante de DMJC)²²².

1. Inicios: improvisando material

En sus inicios, la mayoría de los jóvenes entrevistados realizaban sus primeras intervenciones con cualquier material que encontraran en casa como, por ejemplo, betún para zapatos, alguna tinta o lata de cualquier pintura en spray. Asimismo, adaptaban tapas de otro tipo de latas para improvisar distintos grosores de trazo. Posteriormente, iniciaron el gasto de dinero en materiales de bajo costo, que no eran de la mejor calidad, invirtiendo no más de dos o tres soles a la semana.

²²² *Orbit*. Julio del 2006.

Tampoco tenían conocimiento de dónde encontrar tapas o latas más baratas que las que se vendían en ferreterías de mayor distribución o tiendas especializadas como Ace Home Center²²³. Con el tiempo, lograron ubicar otros establecimientos, como ferreterías más chicas y tiendas de pintura, sobre todo en el Mercado Central, aprendiendo a comprar material de mejor calidad y a buen precio debido también a la experiencia y contactos que iban adquiriendo con la práctica.

Durante la realización del trabajo de campo, estos chicos solían buscar y conseguir material al menor costo posible (o más accesible para ellos), procurando darle un uso adecuado y cuidadoso que les permita usar dicha cantidad de material para varias intervenciones. A su vez procuraban conseguirlo por otros medios, como por ejemplo, aceptando material como paga por un trabajo o llevarse a casa el resto del material que no fue utilizado en dicho trabajo.

Inicialmente, este ahorro era aprovechado tanto por los integrantes de DMJC como por los del Colectivo El Codo; considerando además que estos últimos tenían un presupuesto destinado al pago de sus estudios y hacia otros materiales que no necesariamente usaban para hacer graffiti como óleos, acuarelas, pinceles, lienzos, lápices para dibujo de diferentes grosores, etc. Materiales utilizados tanto en sus clases en la Escuela de Bellas Artes como en sus talleres particulares. Actualmente, luego de realizado el trabajo de campo, la gran mayoría de entrevistados ha logrado asentarse en una constancia de trabajo, gracias a sus contactos y la consideración del graffiti en otros espacios; logrando, por consiguiente, una mayor constancia en cuanto a ingresos económicos. Algunos continúan estudiando.

²²³ A mediados de los noventa, aún no existían las cadenas de tiendas como Sodimac, las cuales presentan mayor diversidad de calidades y precios.

2. La formación de un mercado

Con el transcurso del tiempo, luego de la aparición del graffiti a mediados de los noventa, el mayor desarrollo de la actividad y la aparición de nuevos exponentes sobrevino a la formación de un mercado del graffiti en nuestra ciudad. El surgimiento de nuevos y mayor cantidad de consumidores, a la par de su demanda y adquisición de conocimiento, originaron la formación de este espacio en el cual ser atendidos.

2.1. Tiendas y productos

Uno de los lugares predilectos de consumo fue y sigue siendo el Mercado Central de Lima. La frecuencia (y avidéz) con la que los jóvenes visitaban sus tiendas llevó a que se fortalecieran las relaciones cliente-vendedor, accediendo así al regateo y a la venta con precios al por mayor. Un ejemplo es la tienda LIGHTIN (foto 36), frente a Capon Center, en el Jirón Cuzco, en la cual no sólo se aprecian variedad de colores sino de marcas.

Las ferreterías comunes también fueron ampliando su stock de spray, un producto que era escaso y destinado a otros usos, y tapas que permitan distintos grosores de trazo. Finalmente, este mercado también fue adquiriendo forma por intervención de los propios consumidores en el otro lado del mostrador, satisfaciendo a su vez otras demandas. Este fue el caso de *Kars* y *Sef*, quienes a mediados del 2007 inauguraron su propia tienda de productos relacionados al graffiti en Galerías Brasil (segundo piso) donde no sólo venden latas de spray, plumones y tapas sino también ropa de diferentes marcas traídas de España y Chile.

Como en todo mercado, los precios varían según la marca del material. Por lo general, no se prefiere gastar mucho pero, en algunas ocasiones, se compran productos importados para elaborar algunos trabajos más sofisticados o simplemente para “darse un gusto”. A continuación, presento una reseña de los materiales más utilizados en la práctica del graffiti:

2.1.1. Spray

El spray es el material por excelencia en la elaboración del graffiti. Apareció en Nueva York a finales del 60, contribuyendo al desarrollo de estilos: desde el sencillo *tag* hasta el complicado y casi ilegible *wildstyle*. Se convirtió en el material predilecto debido a: “[...] su convencionalismo, sus abundantes colores ya mezclados, su relativa limpieza, su fácil uso. [...] Aunque todas estas ventajas de las que hoy gozan sus usuarios no son otra cosa que el fruto de la evolución de los primeros propelentes técnicamente muy pobres”²²⁴. Cabe destacar que la pintura en spray, más conocida como aerosol, no fue creada particularmente para la elaboración de graffiti, sino para un uso casero, encargándose de cubrir otras superficies como sillas y muebles o alguna pequeña área del chasis de un auto.

Fueron los mismos jóvenes quienes, en su afán de hacer más llamativas sus firmas, encontraron en la pintura en spray el medio ideal. Aprender a pintar con este material requiere un esfuerzo especial de parte del joven ya que, para hacer el trazo, la pintura no es colocada con un instrumento como el pincel, el cual puede tocar

²²⁴ Tomado del texto que surge a partir de una revisión y reedición del trabajo original *El otro arte de escribir*, realizado conjuntamente por Jorge Méndez y Sergio Garrido para el curso de Historia de la imagen gráfica, incluida en el Ciclo de Ilustración en la Escuela de Arte de Valladolid en el año 2002. Artículo encontrado, en Diciembre del 2005, en el siguiente enlace: <http://www.valladolidwebmusical.org/graffiti/historia/03antecedentes.html>.

directamente el soporte; la pintura en spray es emitida a presión a través de un orificio y hay que dirigirla sin tocar la superficie. Es así que sólo a través de la práctica constante el graffitero logrará dominar el uso de la lata: controlará su pulso y la presión que ejerza sobre la tapa para que una misma cantidad de pintura sea emitida en cada trazo y evitar así el desperdicio de la misma.

Por otro lado, esta capacidad de aprendizaje está determinada por la constancia del joven, pero también por su destreza y talento. A este respecto, *Fog* opina lo siguiente:

*O sea es que no es simplemente el tiempo que tú has agarrado la lata porque cuando tú sabes dibujar, saber pintar, pintas en cualquier lado y con cualquier cosa, ¿me entiendes?*²²⁵ (*Fog*, integrante de DMJC).

Más adelante, el graffitero descubrirá diferentes usos y manejos de las latas de spray que le permitan una mejor presentación de sus piezas y *characters* y lograr los efectos deseados. Aprenderá a controlar el movimiento de su muñeca y a alejar y acercar la lata para lograr el efecto deseado, ya sea un difuminado, una sombra, una línea, un detalle, un punto, etc.

Como ya se mencionó, el ahorro de material es importante y lo era, sobretodo, hace unos 10 años, cuando la actividad se encontraba incipiente en nuestra ciudad y cuando el costo de cada lata de spray ascendía entre los 8 y 10 nuevos soles. Además, era un producto escaso, que no encontraba en cualquier ferretería ni tampoco en muchos colores. Todo esto dificultaba su acceso.

Las marcas actualmente más utilizadas por los graffiteros limeños son: *Abro*, *Knauf* y *Top Colors*; y ninguna está destinada a la elaboración del graffiti. Sin embargo, estas empresas se percataron del auge de la actividad en Lima (y en otras

²²⁵ *Fog*. Junio del 2006.

ciudades peruanas como Trujillo), ya que han disminuido su costo a unos 5 soles por cada lata y ampliado su variedad de colores y distribución.



Incluso la marca *Abro* ha sido auspiciadora de algunos eventos oficiales, observados en campo, que incluyeron graffiti como la exposición SOPORTE (2004) y la performance CIUDAD (2005). Asimismo, la marca Knauf hizo lo propio en el evento de la La Guerra de los Gallos (auspiciado por Red Bull en el 2006).

Imagen 10. Lata de spray ABRO, con una variedad de 40 colores, es la más utilizada por los jóvenes limeños.

Por otra parte, la marca más destacada en la actualidad a nivel mundial es *Montana*, de origen español, debido a la especialización de su producción (a gran escala), diseñada y dirigida especialmente para pintar graffiti, logrando una pintura de calidad superior que colma ampliamente las expectativas de los usuarios: su espesor le permite adherirse más fácilmente a cualquier superficie elegida y presenta una variedad de más de 100 colores. Los precios varían entre los 3 y 5 dólares²²⁶.

Dicha marca cuenta, además, con diferentes presentaciones de latas para elaborar diferentes tipos de graffiti como, por ejemplo, latas de bolsillo, fáciles de transportar e ideales para hacer *tags* y trazos finos²²⁷; también hay latas con pintura acrílica o a base de agua para darle a la pieza otras texturas.



Imagen 11. Latas de spray marca Montana, presentación Hardcore.

²²⁶ Fuente: <http://www.bombingscience.com/montanapaint.htm?category=Montana>. Página vista en Setiembre del 2006.

²²⁷ Fuente: www.montanacolors.com/spanish.htm. Página vista en Setiembre del 2006.

Pero la presentación favorita de los graffiteros que acceden a *Montana* es la *HardCore*, por su densidad y variedad de colores. Finalmente, esta misma marca presenta toda una línea de productos relacionados al graffiti como ropa, libros, revistas, etc.

El mercado del graffiti en Lima aún no cuenta con la especialización de otras ciudades del mundo (como las estadounidenses y europeas, en particular) ni con pinturas en spray de la calidad de *Montana*. Por su parte, a nivel de Latinoamérica, los únicos países que venden *Montana* son Colombia, Argentina y Chile.

A pesar de esta situación, los jóvenes graffiteros entrevistados han logrado acceder, alguna vez, al uso de esta pintura emblemática. La primera ocasión para la mayoría de éstos fue la realización de un Taller de Graffiti en el Goethe-Institute (2005)²²⁸, cuyo auspicio hizo posible trasladar un cargamento de 500 latas de *Montana*, por barco, desde Alemania hasta Lima.

Asimismo, ya en el 2006, *Kars* realizó un viaje a Chile para obtener productos importados que vendería en su tienda. Parte de sus adquisiciones fueron algunas latas de *Montana*, cuyo precio unitario se elevaba hasta los 30 nuevos soles (es decir, de 3 a 5 veces más que el precio de las marcas nacionales).

Tapas o válvulas

Para utilizar el spray no sólo es necesaria la destreza de la mano y la muñeca, también se necesitan los implementos adecuados. De las tapas, también llamadas válvulas, dependen mucho los resultados que se deseen lograr. Como ya se ha

²²⁸ Dicho taller estuvo dentro del contexto de una semana dedicada a la cultura hip hop, organizada por dicha institución, en la cual también se dieron conciertos y proyecciones de películas relacionadas al tema, entre otras actividades.

mencionado, durante su proceso de aprendizaje y experimentación, los jóvenes principiantes en la actividad echaban mano de todo material útil que dispusieran. Es así que descubrieron que podían realizarse trazos de diferentes grosores y efectos con diferentes tapas.

En torno a este descubrimiento, teniendo en cuenta parte de la historia referente al desarrollo del graffiti en Nueva York, surgió un vocabulario relacionado a esta actividad. Los términos *male* y *female* hacen referencia a dos tipos de tapas así como a dos tipos de latas, llamadas así, de acuerdo a los graffiteros de la época, por su aspecto y funciones en relación a los órganos sexuales masculino y femenino. La lata *male* posee una salida cilíndrica dirigida hacia arriba que permite colocar las tapas *female* (con orificio); las latas *female*, en cambio, presentan un orificio donde la tapa *male* (con un delgado tubo dirigido hacia abajo) será colocada.

Por otro lado, “[...] las boquillas, independientemente de que sean macho o hembra, tienen diferentes características en cuanto al tipo de trazo que realicen (finos o gruesos, limpios o difusos, redondos o direccionables...)”²²⁹. Entonces, se tienen diferentes tipos de tapas destinadas a cumplir funciones específicas; se registraron como las más usadas entre los jóvenes graffiteros limeños las siguientes²³⁰:

²²⁹ Tomado del texto que surge a partir de una revisión y reedición del trabajo original *El otro arte de escribir*, realizado conjuntamente por Jorge Méndez y Sergio Garrido para el curso de Historia de la imagen gráfica, incluida en el Ciclo de Ilustración en la Escuela de Arte de Valladolid en el año 2002. Artículo encontrado, en Diciembre del 2005, en el siguiente enlace:

<http://www.valladolidwebmusical.org/graffiti/historia/03antecedentes.html>.

²³⁰ Imágenes e información obtenidas de las siguiente fuentes:

<https://www.wildartmedia.com/cart.php?product=Caps> (Vista en Junio del 2005)

<http://www.bombingscience.com/shop-tips.htm> (Vista en Setiembre del 2006)

<http://www.bombingscience.com/montanapaint.htm?category=Montana> (Vista en Setiembre del 2006)

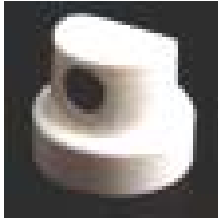


Imagen 12. Normal Cap. Llamada *normal* o *clásica* por nuestros graffiteros. Es la tapa estándar que viene en toda lata de spray, aquella que todo graffitero usa en sus inicios y que dispensa un trazo medio. Se utiliza principalmente para: realizar bocetos previos en la pared y *tags*; para rellenar una pieza o *characters*; o para hacer bordes (*outline*).



Imagen 13. NY Thin o NY Skinny. Llamada *skinny* por nuestros graffiteros. Como su nombre lo señala, esta tapa dispensa una cantidad de spray destinada a dejar un trazo fino, muy delgado. Se utiliza principalmente para hacer los bordes de una pieza (*outline*) y para detalles pequeños o finos como los rasgos de un rostro o el brillo en los ojos, en lo que respecta a *characters*,



Imagen 14. NY Fatcap. Llamada *Fat* por nuestros graffiteros. Como su nombre lo señala, esta tapa dispensa una cantidad de spray destinada a dejar un trazo ancho, de unos 10 cm. aproximadamente, cubriéndose así mayor superficie en un tiempo menor. Se utiliza principalmente para rellenar de color la pieza y en las salidas de *bombing*, por lo mismo que permite realizar intervenciones más grandes en poco tiempo.



Imagen 15. Rusto Fatcap. Llamada *Súper Fat* por nuestros graffiteros. Esta tapa está diseñada para dejar un trazo aún más ancho que la tapa anteriormente mencionada, de unos 20 cm. aproximadamente. Es preferida en las salidas de *bombing* ya que permite terminar la pieza mucho más rápido y plasmar *tags* más grandes y llamativos.

“Juguete”

Los graffiteros limeños también se las ingenieron para elaborar ellos mismos herramientas que les ayuden a perfeccionar sus dibujos, como el llamado “juguete”: una tapa de plástico adaptada para realizar trazos muy finos, aún más de los que se consiguen con la tapa *thin* o *skinny*. El proceso de elaboración del “juguete” es

manual. En primer lugar, se toma aquella tapa del spray que cubre la válvula (aquella que indica el color de la pintura) para hacerle un orificio muy pequeño con una aguja o un lapicero de punta muy fina, el cual se logra con ayuda de un encendedor que va derriitando el plástico a medida que se hace dicho orificio. Luego, se corta una parte lateral de la tapa y se deja el resto como una base, que se coloca delante de la válvula que lleva la lata. El “juguete”, entonces, permite la salida de la pintura solo por ese pequeño orificio, haciendo posible un trazo muy fino, dejando caer la pintura restante en la base. Suele utilizarse para hacer detalles en rostros, por ejemplo.

2.1.2. Plumón

Después del spray, el plumón es uno de los materiales por excelencia en la actividad del graffiti y cumple un rol importante en el desarrollo del estilo de todo graffitero. Se utilizaron tanto en sus primeras intervenciones (básicamente *tags*) así como continúan siendo parte de su trabajo actual. El plumón es un material que el joven graffitero suele llevar consigo, ya sea en su bolsillo o en su mochila, para intervenir cualquier superficie que se le presente durante sus recorridos por la ciudad. Además, constituye una de las maneras más económicas de mantenerse pintando y firmando, cada uno no cuesta más de 5 soles y duran varias semanas.



Foto 39. Tag de Kars hecho con plumón de punta biselada en un puesto de periódicos ubicado en el cruce de las Avenidas Sucre y La Mar. Pueblo Libre. Setiembre, 2006.

Los mejores plumones para realizar *tags* son los indelebles, también conocidos como marcadores o rotuladores. Si bien no se estila su uso sobre una pared, en la cual se prefiere usar un spray para hacer un *tag*, un plumón puede ser usado sobre cualquier otra superficie urbana como cabinas de teléfono, ventanas, paraderos, asientos de transporte público, basureros, señalizaciones de tránsito, etc. Se tratan de intervenciones que se realizan sin autorización, pero no necesariamente durante una salida de *bombing* o una salida entre miembros de un grupo; el graffitero simplemente pasó por ahí.

El mercado ofrece marcadores en distintos colores, grosores de trazo y diversidad de marcas (Faber Castell, Bic, etc.). Los preferidos son los plumones gruesos de puntas biseladas que permiten tres anchos de trazo (ver imagen 16); también se utilizan más delgados (ver imagen 17) para hacer firmas sobretodo en objetos más pequeños y personales como cuadernos o CD's.



Imagen 16. Plumón Multimark Jumbo 24. Faber Castell.



Imagen 17. Plumón Multimark 27. Faber Castell.

2.1.3. Pintura, brochas, rodillos y otros utensilios

La pintura es utilizada para cubrir espacios amplios en una pared con brochas y rodillos; espacios cuyo color sirve esencialmente de fondo para los murales, piezas y *characters*.



Imagen 18. Pintura en base a látex. Marca Tekno.

Las paredes seleccionadas, por lo general, se encuentran deterioradas o ya intervenidas con anterioridad, por otros graffiteros o porque contienen propaganda en general como campañas políticas o afiches. También se las cubre cuando el color original de la pared no es el adecuado para el graffiti que se desea realizar. Por lo general, se pinta todo el espacio a ser utilizado para luego hacer el boceto con spray, aunque a veces se incluye ese color de fondo como parte de la pieza misma. Por otro lado, cuando la pintura es escasa, sólo se pinta el espacio que rodea la pieza o el *character* para lograr igualmente ese efecto de fondo (ver foto 41).

Durante el trabajo de campo, los jóvenes graffiteros solían utilizar restos de pintura, por lo general, a base de látex, que encontraban en su casa o la sobrante de algún trabajo, la compra de baldes de pintura no era ni es una prioridad en su presupuesto. Asimismo, adquieren disolventes y aguarrás para diluir la pintura, hacerla menos densa para que cubra mayores espacios, lo cual es también una forma de consumir menos material o de aprovecharlo al máximo en caso no se disponga mucho de éste.

Por otra parte, las brochas y rodillos tienen diferentes tamaños y funciones: los más grandes se utilizan para cubrir superficies y los más pequeños para trazar, hacer bordes y bocetos (ver fotos 40 y 41). En último lugar, en caso de no contar con rodillos o brochas, pueden utilizarse esponjas para pintar los fondos, pero solo en espacios reducidos. Todos estos materiales se consiguen en ferreterías y tiendas especializadas como Ace Home Center.



Foto 40. *Baby*, luego de pintar el fondo de su intervención con pintura, haciendo el boceto de su dibujo con pintura negra y una brocha pequeña. Pinta legal en La Casa Cultural Española. Centro de Lima. Agosto del 2006.



Foto 41. *Nyeth*, pintando el contorno de su pieza, para darle un color de fondo contrastante y para cubrir las intervenciones anteriores. Pinta ilegal en un parque de Santa Catalina. La Victoria. Mayo del 2005.

Finalmente, se utilizan pedazos de cartón o cartulina para elaborar esténciles²³¹; los cuales también pueden ser utilizados como “regla” para dejar una línea recta bien definida, difícil de realizar a simple pulso.

Foto 42. Esténcil realizado con un pedazo de cartulina. Chorrillos, Junio del 2005.



Foto 43. *Iturburu* utilizando un pedazo de cartulina para realizar una línea recta. Pinta Legal en Casa España. Centro de Lima. Agosto del 2006.



²³¹ Como se señaló anteriormente, uno de los mayores exponentes del uso del esténcil, a nivel mundial, es Banksy (ver: www.banksy.co.uk). En Lima, hace lo propio el ya conocido *Naf*.

ANEXO 2

SYLABUS TALLER DE GRAFFITI²³²**Taller de Graffiti – Casona San Marcos (8 semanas)****Miércoles y Viernes, 4:30pm – 6:00pm (16 enero - 11 marzo)****Primera Semana**

1º Introducción: Historia del graffiti mundial y peruano. Diferencia del graffiti hip hop y la intervención. Escoger un *tag* y explicación del *tag*.

2º *Tag, Quick piece, Throw up, Bubble*. Diseños (papel, lápices, plumones, biselados)

Segunda Semana

1º *Pieza, Character, 3D*. Explicación (separación por grupos según estilo a seguir).

Lápices y plumones.

2º Fondo, diagramación, recorrido visual de producto.

Tercera Semana

1º *Dirty Hands* y *Área 8*²³³. Conversación sobre lo legal e ilegal, interpretación de los dos conceptos dados.

²³² Elaborado por *Entes*, a cargo del Centro Cultural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (2006).

²³³ Estos nombres corresponden a documentales sobre graffiti; el primero registra trabajos alrededor del mundo, mientras que el segundo registra intervenciones ilegales de varios *crews* españoles en el sistema de trenes de diferentes ciudades de dicho país.

2º Pasar libros y/o revistas de graffiti. Explicación de los diversos personajes del graffiti nacional e internacional.

Cuarta Semana

1º Explicación técnica sobre el spray y modo de uso. Primeros ejercicios con el material, *tags*. Explicación de las diferentes tapas y sus usos.

2º *Tags, Throw up, Quick piece*. Ejercicios con el material.

Quinta Semana

1º Relleno, limpieza del trazo. Diferentes opciones del relleno con respecto al material.

2º *Characters*, difuminado, parchado.

Sexta Semana

1º Combinación de colores (poco de teoría del color)

2º Video Basquiat (interpretación)

Sétima Semana

1º Clase Maestra por Pésimo y Neat.

2º Clase Maestra por Other Labrona (Canadá)

Octava Semana

1º Planteamiento de una producción.

2º Realización.

ANEXO 3

FUGA DE LIBROS

He aquí el mensaje vía e-mail que circuló los días previos al 29 de Setiembre del 2005:

Libera un libro

29 DE SEPTIEMBRE PRIMERA GRAN FUGA DE LIBROS

*El movimiento "Libro Libre", creado por la organización mexicana Letras Voladoras, consiste en liberar (dejar) un libro en lugares públicos tales como autobuses, parques, cabinas telefónicas, centros comerciales, transporte público y demás sitios similares." Se recomienda que escribas en la primera hoja una dedicatoria donde aclares que el libro pertenece al movimiento "Libro Libre", que está para quien lo encuentre y así mismo debe volver a ser liberado luego de su lectura. También se sugiere que escribas tu dirección de correo electrónico como único medio de reconocimiento "buscando con esto crear a futuro un extenso grupo de lectura comentada." **

*"El movimiento LIBRO LIBRE además de usar el poder de los libros como medio de trasgresión mental, está logrando objetivos quizá más valiosos, está pues logrando unificar voluntades y orientándolas a un fin común. En ningún momento intervienen instituciones públicas o privadas, es sólo una propuesta de personas como tú que ha decidido dejar de hablar y ha comenzado a actuar. Recuerda que un libro guardado es como una medicina que no cura, es importante que practiquemos el desapego de las cosas. "***

Seamos partícipes y testigos del fenómeno que puede generar una acción, un gesto. Muchos de nosotros tenemos uno o varios libros a los que cada tanto volvemos para consultar o releer. Pero también tenemos libros que nos dejaron un huella, un mensaje claro que incorporados, que ya es parte de nuestro ser. Y es este último tipo de libro el que sugiero dejar "Libre" en un espacio público este 29 de Septiembre para que sea encontrado por alguien quien tal vez deje de ser quien es después de leerlo.

POR FAVOR REENVIAR

**: "Libro Libre es un movimiento apoyado por escritores, editoriales y artistas, entre muchas otras personas. No recibe patrocinios gubernamentales, ni tampoco depende de ninguna institución: es un movimiento de gente para la gente. Encontrarse con un libro puede ser cuestión de suerte, pero encontrarnos con la lectura no debe depender exclusivamente del azar."*



ANEXO 4

OTROS ESPACIOS DEL GRAFFITI

A continuación detallo el registro de algunas de estas intervenciones en un contexto de legalidad, las cuales considero más relevantes debido a su organización, alcance y envergadura.

- **Encuentro de Graffiti. Goethe – Institut (Jesús María. Enero – Febrero, 2005).**

El instituto alemán Goethe organizó este evento con dos graffiteros alemanes de renombre, convocando a través de su página de web (www.goethe.de/lima) a jóvenes interesados en pintar graffiti, de preferencia con alguna experiencia en la actividad. El objetivo de este encuentro era reunir a estos jóvenes para que intervinieran la fachada de las instalaciones del instituto en un lapso de dos semanas, en las cuales además pudieran compartir sus experiencias y preferencias en torno al graffiti en un ambiente de camaradería²³⁴. Algunos llevaron álbumes de fotos que mostraban sus intervenciones. Para este evento, se trajo directamente de Alemania la pintura en spray Montana (Ver Anexo 1), marca reconocida a nivel mundial debido a que su producción está destinada exclusivamente a la elaboración del graffiti.

²³⁴ Durante la primera reunión de este evento conocí a los integrantes del Colectivo El Codo. Por otro lado, a lo largo del evento, pudo apreciarse, por primera vez, lo que sería una de las constantes durante todo el trabajo de campo: la presencia mayoritaria de varones frente a la de mujeres.

- **Concierto de Pedro Mo. Casa Drama (Barranco. Junio, 2005).** Evento organizado con motivo de la presentación del segundo disco del cantante de rap peruano Pedro Mo. Previamente a la realización del concierto, mientras los asistentes iban llegando, *Pésimo* y *Neat* pintaban graffiti en un ambiente habilitado dentro de las instalaciones del mismo centro cultural.
- **Performance CIUDAD (Mayo, 2005).** Bajo la dirección de Augusto Navarro²³⁵, en coordinación con el departamento de Teatro del Centro Cultural de San Marcos y el auspicio del Sistema de Administración Tributaria (SAT), *Neat*, *Pésimo* y *Entes* fueron convocados a participar en esta performance teatral, dirigida a estudiantes de siete instituciones educativas estatales de Lima, como “Hipólito Unanue”. Se buscaba transmitir a los escolares la importancia que tiene el pago de impuestos, mostrando cómo repercute la falta del mismo en la ciudad. La performance incluía también la participación de dos actores; los tres graffiteros mencionados no sólo pintarían durante la puesta escena sino que cantarían dos de sus propias canciones²³⁶. El fondo del escenario estaba conformado por planchas de tripley pintadas de blanco, sobre las cuales los jóvenes esbozaban una ciudad gris, peligrosa y desordenada; la cual iría cambiando, mediante el spray y las actuaciones, en una ciudad llena de color, con guardias de seguridad y señalizaciones de tránsito. Toda la presentación duraba unos 20 minutos. Los ensayos se realizaban en el Centro Cultural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Parque Universitario).

²³⁵ El mismo director que trabajó con *Entes* y *Pésimo* en la performance “Dogma” (2003).

²³⁶ Cabe recordar que estos jóvenes, junto a *Kazú*, formaron un grupo de rap llamado *Demejotas* y grabaron un disco homónimo de 10 canciones. Luego de la salida de *Neat*, el nuevo integrante del grupo fue *Musik*, el miembro más joven de DMJC.

- **Evento el Instituto de Defensa Legal (IDL). Parque Castilla (Lince. Julio, 2005).**
Con motivo de la lucha contra la pobreza, la violencia y el porte de armas, el IDL organizó un evento que incluía stands de distintas organizaciones (sobre todo ONGs) que brindaban información sobre su trabajo ante tales problemáticas. Se incluían además presentaciones de malabaristas, capoeira, conciertos de rock y graffiti. Se habilitaron a los graffiteros planchas de tripley, imitando un muro, para realizar dibujos alusivos a la lucha. Su participación fue remunerada.
- **Centro Cultural España (Jesús María. Agosto, 2006).** Los integrantes del Colectivo El Codo fueron invitados por esta casa cultural a pintar con graffiti la fachada de sus instalaciones. El material fue proporcionado por el mismo centro.
- **Parque Santa Rosa de Lima (Lima Cercado. Agosto, 2006).** Con motivo de la inauguración del Parque Santa Rosa, la Municipalidad de Lima contrató a los integrantes del Colectivo El Codo para pintar murales alusivos a la santa.
- **La Gran Batalla de Gallos. Coliseo de Gallos El Gran Chaparral (Chorrillos. Setiembre, 2006).** Concurso auspiciado por la marca de bebidas energéticas Red Bull en España y países latinoamericanos. Se trata de eliminatorias entre jóvenes, que compiten individualmente, cantando rimas al ritmo de rap para clasificar a la Gran Batalla Final, que tuvo lugar ese año en México. “El funcionamiento es de un minuto para demostrar su capacidad lírica y variedad de rimas ante su oponente. Los jueces y asistentes reunidos serán los que determinen al ganador de cada combate, escogiendo quién pasa a la siguiente ronda. Se evalúan principalmente la rima, el ritmo y el impacto que se logre sobre el público” (ver: www.redbullbatalladelosgallos.com). Semanas previas a este evento, la empresa

Red Bull contrató a los integrantes de DMJC como artistas exclusivos de la marca, lo cual implica la participación de éstos en cada evento que la marca organice y la remuneración económica por cada intervención. Este tipo de eventos también constituyen una vitrina a través de la cual los jóvenes graffiteros presentan su trabajo, no solo ante el público asistente sino ante los medios de comunicación.

- **Expo Surf. Centro de Convenciones Plaza San Miguel (San Miguel. Julio, 2006).** Evento organizado por la marca de ropa Rip Curl para la presentación de sus productos de temporada. La expo-venta incluía la participación de skaters y graffiteros, cuya performance era parte del evento.



Foto 58. Trabajo de *Pésimo* y *Entes* durante la expo-venta organizada por la marca de Ropa Rip Curl. San Miguel. Julio del 2006.

- **Tiendas de Ropa Head Worx. Centro Comercial Megaplaza (Independencia. Agosto 2005) y Centro Comercial Plaza Lima Sur (Chorrillos. Diciembre 2005).**
El gerente de publicidad de la cadena de tiendas Head Worx (HDX) en el Perú contrató a *Entes* y *Pésimo* para pintar con graffiti la fachada e interiores de todas las tiendas de esta marca en la ciudad de Lima. Además del pago, todos los materiales fueron proporcionados por la empresa.



Foto 59. *Entes* durante preparación de las instalaciones de la tienda Head Worx en el Centro Comercial Megaplaza. Independencia. Agosto del 2005.



Foto 60. *Pésimo* durante preparación de las instalaciones de la tienda Head Worx en el Centro Comercial Plaza Lima Sur. Chorrillos. Diciembre del 2005.

GLOSARIO

La importancia de elaborar un glosario radica, no sólo en su utilidad para entender el sustento de esta tesis, sino en que la mayoría de las palabras a continuación expuestas pertenecen al vocabulario originariamente surgido entre los jóvenes newyorkinos de la década del setenta, del cual los jóvenes graffiteros limeños han tomado muchas palabras para incluirlas en su vocabulario cotidiano y referente a la actividad del graffiti. Considero, a su vez, importante tener en cuenta que este uso implica una reinterpretación del significado de las palabras originarias, acorde con la realidad de del joven graffitero limeño y de su ciudad; acorde, también, al desarrollo de la actividad en nuestro país.

Este glosario ha sido elaborado, fundamentalmente, en base a tres (3) fuentes:

1. Registro del vocabulario registrado durante el trabajo de campo: entrevistas y conversaciones informales.
2. Páginas web: dedicadas al graffiti o que incluyen publicaciones (artículos) referentes al tema.
3. Libros especializados como *Subway Art* de Chalfant y *Hip Hop* de Anki Toner.

B

- **B-boy:** Se denomina así, usualmente, al joven que baila breakdance; pero el término también suele generalizarse a todo joven relacionado con la actividad del graffiti o alguno de los cuatro elementos que componen el hip hop (ver hip hop).
- **Beat Street.** Película dirigida por Stan Lathan en 1984, que relata la historia de un joven del Bronx aspirante a DJ, que trata de hacerse un lugar en el mundo del espectáculo, mostrando a la gente la música t cultura hip hop.
- **Block Letters.** Son letras sencillas, sin mayor complejidad en su elaboración la cual consiste en rellenos legibles y de gran tamaño. Su principal función es la legibilidad, como por ejemplo, en lugares altos o en una pared frente a una calle muy transitada.
- **Break dance o b-boying:** Baile acrobático que se realizaba durante los *breakbeats* (ver *Djing*), surgido a fines de los setenta en los parques de Nueva York durante las fiestas realizadas por los DJ. Años más tarde, su popularidad dio lugar a competencias entre grupos de baile. Originalmente, el *breakdance* no incluía demostraciones de agilidad tan complejas como giros sobre la cabeza (*headspin*) o la espalda (*backspin*) como se estila en la actualidad, sino más bien la agilidad era medida en la velocidad y fortaleza de las piernas de los bailarines. Uno de los mayores exponentes de la época fue *Crazy Legs*. Anki Toner señala que la forma general de este baile sigue una tradición africana, con todos los bailarines formando en círculo y un solista en el medio ejecutando piruetas (*spins* o giros) o pasos de nombres tan descriptivos como (1998: 15):

- *Moonwalking*: caminando en la Luna.
 - *Electric boggie*: el bailarín se mueve como si recibiera impulsos eléctricos.
 - *Freezes*: congelaciones.
 - *Poppin'*: moviéndose a sacudidas: este movimiento, también llamado *bogaloo*, es una importación de California.
 - *Floatin'*: flotando.
 - *Egyptian*: imitando bajorrelieves del antiguo Egipto.
 - *The mime*: imitando un mimo.
 - *The robot*: imitando a un robot.
 - *The webo*: “el huevo” en traducción fonética.
-
- **Breakbeat**: Prolongación de los segmentos instrumentales de una canción, tocando dos discos a la vez en la mezcladora de música. Durante estos espacios musicales, el DJ se encargaba de animar a la gente con frases y lenguaje alusivos a la fiesta y a divertirse.
 - **Brodway Elegant**: Ceración de *Top Cat*, un joven de Filadelfia que comenzó a escribir su nombre en letras finas y alargadas muy juntas.
 - **Bombing**: Se refiere a la salida ilegal para pintar graffiti, suele hacerse de noche. Viene del verbo *To bomb*, que implica pintar o marcar un espacio con spray o tinta.
 - **Bombs**: Graffitis realizados durante *bombings*.
 - **Bubble letters**: Son un tipo de letras en forma de burbuja y con sombra, muy rápidas de hacer. *Phase2* fue creador de este estilo, alrededor de los ochenta. Cabe recordar que durante la realización del trabajo de campo, se registraron como los promotores de este estilo a *Wes* y *Nyeth*.



Foto 44. Letras con estilo *Bubble* elaboradas por Wes en intervención ilegal. Octubre, 2004.

- **Buff:** Método implementado por la *Metropolitan Transit Authority* (MTA) durante los ochenta, elaborado en base a fuertes químicos destinados para remover y / o limpiar la pintura en spray de los vagones de las líneas de tren. Tuvo lugar en un contexto donde las penalidades contra la actividad aumentaron su severidad, afectando considerablemente la actividad del graffiti, ya que fue coincidente a una época de declive de la actividad.
- **Buffed:** Borrado.
- **Burn o To Burn:** Se refiere a la elaboración de una pieza de gran calidad o con un estilo destacable en los vagones de tren.
- **Burner:** Originalmente así se eran llamados los *wildstyles* en los vagones que se pintaban de la ventana del vagón para abajo. Esta calificación no se aplicaba cuando las piezas eran hechas en pared o en otra superficie. En otras palabras, se refiere a cualquier pieza que tenga muchos colores brillantes y un buen estilo; el conjunto de todos estos efectos hacen parecer que la superficie donde se encuentra el graffiti se está quemando.

C

- **Cap o Tips:** Son las boquillas o tapas de las latas. Las hay de diferentes medidas, las cuales determinan la proporción del trazo de pintura (Ver Anexo 1).
- **Character (caracter):** Son los personajes o criaturas creadas por los graffiteros que forman parte de la pieza y la complementan. Durante los ochenta, los *characters* se basaban en caricaturas tomadas de comics, libros o TV o de la cultura popular estadounidense para añadir humor o énfasis a la pieza. En algunas piezas el carácter tomaba el lugar de una letra en la palabra. Inicialmente, fueron creados como un complemento de la pieza, hoy en día hay *writers* que basan su obra íntegramente en la creación de personajes. Los mayores exponentes de estas creaciones en Lima son *Entes*, *Pésimo*, *Wa* y *Sef*.



Foto 45. *Character* realizado por *Pésimo* en interiores de la tienda Headwox del centro comercial Megaplaza. Los Olivos. Agosto, 2005.



Foto 46. *Character* elaborado por Wa en exposición del Colectivo El Codo, en el C.C. Bellas Artes. Cercado de Lima. Agosto, 2005.

- **Cherman:** Artista peruano, dedicado a la música y el diseño. Es reconocido promotor de la movida del rock y de la historieta en el Perú; es creador del fanzine *Crash, Boom y Zap!* y de personajes como *Caraxo Man*. Además, ha elaborado afiches para actos de grupos como Yuyachkani, Perú Jazz y Susana Baca, así como también colaboró con la elaboración del afiche que promocionaba la primera exposición bipersonal de *Pésimo* y *Entes* llamada SOPORTE, en la Galería Miró Quezada Garland el 2004.



Imagen 19. Afiche promocional de la exposición SOPORTE, donde pueden apreciarse las caricaturas de Cherman al lado izquierdo. Enero, 2004.

- **Crew:** Agrupación de graffiteros que se unen por afinidades y diversas motivaciones. El número de integrantes es variable y un graffitero puede ser parte de más de uno de estos grupos. Estos grupos son bautizados por sus integrantes, los cuales pintarán y firmarán su nombre como si fuese su propio *tag*.

D

- **Djing oTurntablism:** Es considerado uno de los cuatro elementos constitutivos del Hip Hop y consiste en la mezcla de dos discos de música para lograr un sonido particular. Al encargado de elaborar tales mezclas se le llamó DJ. Inicialmente, alrededor de 1970, esta música se escuchaba en las calles, los DJs animaban las famosas “parties” con frases populares y lenguaje del momento, durante los *breakbeats*. Los DJs utilizaban su propia colección de discos, equipo y transporte. La competencia también se encontraba presente entre ellos durante las celebraciones. El triunfo se medía con los aplausos del público teniendo en cuenta la originalidad de las mezclas por parte del DJ y su animación (lo hablado durante

los *breakbeats*). Con el tiempo, debido a que el DJ fue evolucionando en su destreza y captando mayor atención y respeto, perfeccionando sus técnicas y logrando mejores y más difíciles combinaciones, se le hizo muy complicado concentrarse tanto en la música que iba creando como en la animación hablada durante los *breakbeats*. Hacer ambas cosas a la vez, dificultaba y deslucía su performance. Es así como los DJ dejan a otros encargarse del arte del micrófono y surge el MC, que podría definirse como un maestro de ceremonias (“*Master of ceremony*”) o alguien que anima a un público o grupo de personas.

- **Demejotas:** Grupo de rap conformado por integrantes del *crew* DMJC. Fue fundado por *Pésimo, Neat, Entes* y *Kazú*, logrando editar un disco. Sin embargo, luego de la separación de *Neat*, el grupo fue completado por *Music*, reciente ingreso y el más joven integrante de DMJC.
- **DMJC:** Dedos Manchados en la Jungla de Concreto.

E

- **Esténcil:** Molde elaborado, generalmente por el propio graffitero, a base de cartón, plástico o cualquier material firme utilizado para pintar motivos o dibujos como complemento de la pieza o como intervención misma (ver Anexo 1).



Foto 47. Intervenciones realizadas con estencil por integrantes del Colectivo El Codo, en C.C.Bellas Artes. Cercado de Lima. Agosto, 2005.



Foto 48. Esténciles y otros materiales utilizados en intervención ilegal en La Calera, Surquillo. Junio, 2005.

F

- **Fame:** La fama es un reconocimiento muy importante para el graffitero, su búsqueda es una de las principales motivaciones que tienen los *writers* al pintar. El término se relaciona al graffiti durante su primera época de auge a inicios de los ochenta.

- **Fanzine:** Es una revista acerca de un tema de interés, creada por individuos dentro de una escena determinada, usualmente con recursos propios. Su edición suele ser de baja calidad y de corto tiraje. El primer fanzine acerca de graffiti fue el "International Graffiti Times", creado por *Phase2*. Ejemplos de fanzines peruanos son *Crash*, *Boom*, *Zap!* y *Tumay Comics*, ambos, creaciones de Cherman, relacionadas a la música y a la historieta. Por su parte, *Was*, ex integrante de CODO, creó un fanzine dedicado a la movida del graffiti limeño en el año 2005: *MY HERO. Material sospechoso de contener graffitis y arte urbano*. La edición era propia y cada ejemplar (presentados en fotocopias) se vendían a cuatro nuevos soles (S/.4).



Imagen 20. Tercera entrega del Fanzine MY HERO, elaborado por *Was*. Julio, 2006

- **Fat:** Se refiere principalmente a una "línea gruesa", elaborada con una *fat cap* (Ver Anexo 1).
- **Fill (relleno):** Es el color interior de las letras que conforman una pieza de cualquier estilo o *throw up*.

- **Flicker** (www.flicker.com): Página web utilizada por los graffiteros de todo el mundo para mostrar las fotos de sus últimos trabajos.
- **Flicks (flix)**: Fotos de graffiti.
- **Fotolog** (www.fotolog.com): Una de las páginas web más utilizadas por los graffiteros limeños para mostrar fotos personales y fotos de sus últimos trabajos en graffiti y para escribir comentarios y opiniones sobre dichas fotos. Además, es predilecta para lograr contactarse con otros graffiteros en el mundo.
- **Fondo (Background)**: se utiliza para dar una base a lo que se pinta y cubrir lo que esté debajo de la superficie. Puede ser en aerosol o pintura en base a látex.
- **Free style**: Estilo de letras de libre creación, sin pautas a seguir en lo referente a formas, colores y dimensiones.

G

- **Gang**: Banda, pandilla de *gangsters*. Sus miembros, de accionar violento, las conforman con fines territoriales para delimitar su barrio o “jurisdicción” y diferenciarlo de otros. Esta diferenciación, por defecto, se aplica a los habitantes de los otros barrios.
- **Gangster**: Integrante de una banda *gang*; suele portar armas.
- **Getting Up**: Originalmente, el término surgió para referirse a los graffitis pintados sobre la superficie de un tren. Actualmente, hace referencia a toda intervención sobre en cualquier superficie urbana con cualquier estilo de graffiti. Por ejemplo, pintar *tags* la mayor cantidad de veces y en la mayor cantidad de veces posibles.

- **Going Over:** Cuando un *writer* cubre el nombre de otro *writer* con el suyo.
- **Griffin:** Pintura para zapatos usada para hacer *markers* caseros.

H

- **Hip-Hop:** La cultura de finales de los 70s e inicios de los 80s, de la cual el graffiti fue uno de sus elementos constitutivos, junto a otras expresiones como el *break*, el *djing* y la música hip hop que se ha convertido en rap.
- **Hit:** Acción de rayar cualquier superficie con pintura o tinta.
- **Hit up:** Se refiere a una superficie cubierta con *tags*.

I

- **Íconos.** Para Jorge Méndez (2002), los íconos pueden considerarse “una derivación de los personajes, pero que suele ser más esquemático y fácil en su ejecución. Su función es la de llamar la atención y crear una mayor pregnancia en el ojo del espectador”²³⁷. Muchos *writers* incluso llegaron a reemplazar su firma por un ícono, los cuales se destacan, como casi todo lo relacionado con el graffiti, por su originalidad. En el caso de Lima, los íconos que pude apreciar con mayor frecuencia, durante el trabajo de campo, fueron: un sobre y un hot dog (¿quién no ha visto uno?). El primero fue obra de *Sef*. El segundo además presentaba diversas

²³⁷ Tomado del texto que surge a partir de una revisión y reedición del trabajo original *El otro arte de escribir*, realizado conjuntamente por Jorge Méndez y Sergio Garrido para el curso de Historia de la imagen gráfica, incluida en el Ciclo de Ilustración en la Escuela de Arte de Valladolid en el año 2002. Artículo encontrado, en Diciembre del 2005, en el siguiente enlace: <http://www.valladolidwebmusical.org/graffiti/historia/03antecedentes.html>.

variaciones: con alas y una aureola, con un tenedor como pinchándolo; también podría considerarse como un *character* ya que a veces llevaba al lado la firma de su autor, un *tag*: *Kars*.

K

- **King:** Término utilizado en la época de auge del graffiti en Nueva York, para referirse al graffitero con mayor número de intervenciones, ya sean *tags*, *bombs* o piezas (por ejemplo, *King* en *Throwups*, *King* en *Tags*, *King* de una línea de tren).

M

- **Master of style:** Categoría distinta a la *King*, donde primaba la cantidad de intervenciones, esta categoría reconocía la originalidad y calidad del su estilo del graffitero; sin embargo, debido a que la competencia era constante, la calidad también debía comprobarse en la cantidad de intervenciones que el graffitero pueda realizar.
- **MC:** *Master of Ceremony* (Maestro de Ceremonias).
- **Mcing:** Debido a que el Dj fue evolucionando en su destreza en el “pinchado” de discos, captando atención y respeto a la par del perfeccionamiento de sus técnicas con mejores y más difíciles combinaciones, la labor de concentrarse tanto en la música que iba creando como en la animación hablada durante los *breakbeats* se hizo mucho más complicada. Hacer ambas cosas a la vez, dificultaba y deslucía la performance del Dj, cayendo en errores de sincronización. Es así que éste deja a otros encargarse del arte del micrófono y surge el Mc, que podría definirse como un

maestro de ceremonias (“*Master of ceremony*”) o alguien que anima a un público o grupo de personas. Estos Mc se convirtieron, con el paso de los años, en los cantantes de rap (rapers) de la actualidad (ver rap).

- **MTA:** *Metropolitan Transportation Authority*.
- **Mural:** Es una producción que incluye piezas y *characters* sobre un fondo, por lo general, sobre soportes más amplios y usualmente legales.



Foto 49. Mural pintado por el Colectivo El Codo en las instalaciones del Parque Santa Rosa de Lima. Agosto, 2006

O

- **Old School:** Se refiere al periodo inicial y auge del movimiento hip hop (es decir, de sus cuatro elementos) a mediados de los setenta e inicios de los ochenta. Los graffiteros de esa época son reconocidos y respetados por crear los estilos que ahora conocemos. Por ejemplo, un estilo de graffiti considerado como *old school* es el *bubble*.
- **Outline:** Líneas que delimitan la forma y dimensiones de una pieza o *character*. Luego de hacer el boceto del graffiti que se desea pintar y una vez concluidos los

detalles y rellenos del mismo, se remarcan nuevamente estas para una mejor definición visual.



Foto 50. Daeo realizando el *outline* de su pieza. San Miguel.
Mayo, 2006

P

- **Panel Piece:** Graffitis pintados debajo de las ventanas y entre las puertas de los vagones de tren.
- **Pichanguear:** Término utilizado por los integrantes del Colectivo El Codo para referirse al *bombing*.
- **Pieza (piece):** Intervención que muestra el nombre del graffitero o el de su *crew* pintado con un estilo determinado. Para algunos, la pieza debe tener al menos 3 colores para ser considerada como tal; sin embargo, un nombre realizado en estilo *silver*, por ejemplo, también puede ser considerado una pieza.

- **Piecebook:** Es el libro de bocetos y dibujos que los graffiteros elaboran para practicar sus estilos o para diseñar lo que serán sus siguientes intervenciones. Suelen realizarse en sketch books o cuadernos A4 con hojas en blanco. La elaboración de estos cuadernos es otra manera de registro y de presentación del graffiti, incluso algunos poseen bocetos o dibujos de otros graffiteros.



Foto 51. Boceto de Pésimo. Junio, 2005.

R

- **Rap:** La palabra rap, en los diccionarios de habla inglesa, tiene una acepción que quiere decir: “golpear suavemente” y, por extensión, “proferir palabras de golpe”. Ya en los años cincuenta, la palabra adquirió un nuevo significado proveniente de las Indias Occidentales, es decir, Jamaica y alrededores: “hablar rítmicamente con acompañamiento musical” (Toner, 1998: 9). De acuerdo a Anki Toner (1998), es necesario hacer una diferencia entre los términos “rap” y “hip hop”, los cuales muchas veces se han considerado lo mismo o no se saben definir separadamente en lo que respecta al ámbito musical.

[...] *el rap es una técnica vocal, una forma de hablar rítmicamente que se suele asociar con un cierto tipo de música. Por extensión (y de forma imprecisa), se suele hablar de “música rap” para referirse al tipo de música sobre el que se recita rítmicamente. En cambio, el término “hip hop” tiende a referirse a un conjunto de actividades relacionadas con la cultura urbana que, aunque desarrolladas en distintos lugares, tuvieron su origen en Nueva York durante la primera mitad de los años sesenta (si no antes) (Toner, 1998: 9).*

Por otra parte, el “rap” (y no “MCing”) es la palabra con la que esta música se hizo conocida mundialmente, es decir, con la que empezó a venderse. Así, varios miembros de este movimiento señalan que “rap” es la denominación comercial, mientras que “hip hop” es la denominación de los “auténticos”²³⁸. Un ejemplo serían los premios Grammy, en los cuales se entrega el premio al “mejor álbum de rap” y no al mejor álbum de hip hop” (1998: 11). De ahí vienen derivaciones como *raper*, el que canta rap.

El rap está enraizado en la música jamaicana, en especial, en los “Dub Talks” sobre elementos de música reggae. El “dub” es una “*faceta experimental de la música jamaicana, consistente en remezclar la base de los temas (ritmo y bajo) con una versión mínima de la melodía, acentuando -ahora- ciertos momentos mediante efectos de estudio (ecos, modulaciones, saturación...)*” (Toner, 1998:17). Su influencia en el hip hop es indudable.

²³⁸ Parece ser que cuando se habla de hip hop, hay un sentimiento involucrado y la sensación de pertenencia a un grupo o cultura.

S

- **Silver:** Estilo de letras que presenta únicamente el color plateado como relleno de las mismas.



Foto 52. Pieza estilo *silver* de Berns. Nueva Zelanda. Mayo, 2006.

- **Sticker:** Calcomanía elaborada con diseños propios del graffitero, la cual presenta un *tag*, piezas o *characters* pequeños, también puede mostrar fotografías de los trabajos ya realizados. Entre los graffiteros limeños, se registraron dos modalidades. La primera, aquellos elaborados a mano, con marcador o pintura, sobre láminas de calcomanías blancas (papel con una de sus superficies impregnada de pegamento); ésta fue una práctica registrada sobre todo entre los integrantes de CODO. La segunda modalidad consiste en enviar a una imprenta el diseño o fotografía que se desee imprimir, *Entes* encargó este tipo de stickers a manera de propaganda de su trabajo para repartirlo entre sus amigos o colocarlos él mismo en determinados puntos de la ciudad.



Foto 53. Sticker con *tag* en un basurero de un parque en Pueblo Libre. Agosto, 2005

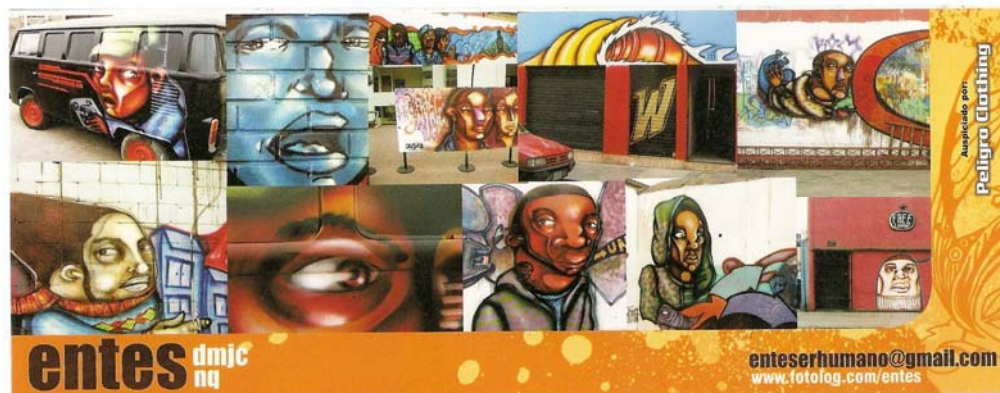


Imagen 21. Sticker promocional del trabajo de Entes, a modo de carta de presentación ya que incluye su correo electrónico, sitio web y fotos de sus intervenciones. Enero, 2008.

- **Style o estilo:** Es la forma, la silueta de las letras y la manera en que ésta se conectan. Hay varias categorías de estilo, desde la simple *bubble* hasta la altamente compleja *wild style*. Los estilos varían de graffitero a graffitero, de grupo en grupo.
- **Style Wars:** Refiere a la época de auge del graffiti, en los ochenta, donde los jóvenes graffiteros ponían a prueba sus estilos compitiendo por los mejores diseños y mejores lugares donde colocarlos. Henry Chalfant y Tony Silver realizaron, en

1984, uno de los primeros documentales, llamado también *Style Wars*, que registraba la actividad del graffiti, sus autores y todo el movimiento que se generó en torno al mismo.

T

- **3D:** Estilo tridimensional de letras, inventado por Phase2. Muchos aplican este diseño al estilo *wild* con el fin de hacer más compleja la escritura y su lectura.



Foto 54. Fog en encuentro "Pelea de Gallos", Chorrillos. Setiembre, 2006. Se aprecia el estilo 3D aplicado al estilo *wild*.

- **Tag:** firma personal, con estilo propio, que señala el nombre que usa el graffitero o el nombre del grupo (*crew*) que integra. Es la forma más básica del graffiti, se puede hacer con plumón o spray.



Foto 55. Tag de Radio Chu en exposición del colectivo El Codo en el C.C. Bellas Artes. Cercado de Lima. Agosto, 2005.

- **Tagger:** Es aquel graffitero que se dedica sólo a escribir *tags* o pintar *throw ups*.
- **Tagging up:** El acto de hacer un *tag* con plumón o pintura en spray.
- **Tag with outline:** Innovación de *Super Kool*, quien fue el primero en experimentar el uso de dos colores, colocando un borde alrededor de las letras que conformaban el *tag*. A este joven también se le atribuye la elaboración de la primera pieza.
- **Third Riel:** Algunos medios de comunicación estadounidense en los años ochenta, utilizaban este término para referirse a un tercer carril que dotaba de energía el paso del tren, cuya descarga podría matar a un individuo en caso de entrar en contacto esta vía. Este tipo de relatos alimentaban la imagen trasgresora que se tenía actividad del graffiti, agregándole elementos como el peligro o la imprudencia²³⁹. En el caso del graffiti limeño, este fue el nombre de una de las primeras *crews* de jóvenes graffiteros en la ciudad. Fue formada por *Trans*, *Nozer* y *Fact*.

²³⁹ Información encontrada, en diciembre del 2005, en el siguiente enlace:

<http://www.telepolis.com/cgi-bin/web/DISTRITODOCVIEW?url=/1599/doc/glosario/glosario.htm>

- **Throw up:** Estilo de letras no definido, de rápida elaboración. Se utilizan especialmente durante salidas de *bombing*, debido a la improvisación requerida.



Foto 56. *Throw up* en Av. Universitaria. Junio, 2006.

- **Top to bottom:** Es una pieza que se extiende desde el piso hasta el techo de un vagón de tren, cubriéndolo por completo. El primer *top to bottom* tuvo lugar en 1975 y fue elaborado por *Hondo*.
- **Toy:** Graffitero principiante e inexperto. El término también suele utilizarse de forma despectiva para referirse a otro graffitero, con el que se tienen conflictos, sobre su trabajo o persona.

W

- **WildStyle:** Estilo de letras con una construcción que hace complicada su lectura; las letras van intercaladas y la pieza se constituye de diversas conexiones. Algunas piezas son indescifrables.

- **Writer:** Graffitero.



Foto 57. Pieza con estilo *Wild Style* de Neat en muro ilegal.
Los Olivos. Junio, 2005

- **Whole Car:** La pieza que cubre todo un vagón, es similar al *top to bottom*.
- **Whole Train:** Hace referencia a todo los vagones del tren cubiertos con piezas. Los primeros *Whole Trains* fueron hechos por *Caine* en 1976, le siguieron trabajos de *The Fabulous Five*.

LISTADO DE FOTOS

- Foto 1.** *Entes* en un taller de Corriente Alterna, Miraflores. Foto tomada por la autora el 26 de Junio del 2006.
- Foto 2.** *Pésimo* en mural de San Miguel. Foto tomada por la autora el 20 de Mayo del 2006.
- Foto 3.** Mural pintado por *3:38AM* en las instalaciones del Parque Santa Rosa de Lima. Foto tomada por la autora el 29 de Agosto del 2006.
- Foto 4.** Pieza de *Neat* en el local de Headworx en el Centro Comercial Megaplaza en Los Olivos. Foto tomada por la autora el 11 de Agosto del 2005.
- Foto 5.** Ensayo de *Ciudad* en Casona de San Marcos. Foto tomada por la autora en Mayo del 2005.
- Foto 6.** *Entes* en estudio de grabación, San Miguel. Foto proporcionada por *Entes* en Abril del 2005.
- Foto 7.** *Pésimo* en muro ilegal, Los Olivos. Foto tomada por la autora el 29 de Junio del 2005.
- Foto 8.** Joven en Primer Encuentro de Graffiti. Av. Tomás Valle, Callao. Foto tomada por la autora en Noviembre del 2003.
- Fotos 9 – 13.** *Entes* y *Pésimo* en casa del segundo en Salamanca, Ate – Vitarte. Fotos tomadas por a autora el 21 de Junio del 2005.
- Foto 14.** *Entes* haciendo el boceto inicial de un *character* en intervención ilegal en Santa Catalina, La Victoria. Foto tomada por la autora el 9 de Mayo del 2005.
- Foto 15.** *Radio Chú* pintando el relleno de un *character* en intervención ilegal. Cercado de Lima. Foto tomada el 25 de Julio del 2006.
- Foto 16.** *Neat* trazando el boceto de su pieza en intervención ilegal. Los Olivos. Foto tomada por la autora el 29 de Junio del 2005.
- Foto 17.** *Seimiek* realizando el relleno de su boceto con pintura en intervención ilegal. Cercado de Lima. Foto tomada por la autora el 25 de Julio del 2006.
- Foto 18.** *Nyeth* trazando el *outline* de su pieza en encuentro ilegal en La Calera, Surquillo. Foto tomada por la autora el 26 de Junio del 2005.
- Foto 19.** Integrantes del Colectivo El Codo (en primer plano *Baby* y *Wa*) en intervención legal (mural) para la Casa España. Cercado de Lima. Foto tomada por la autora el 24 de Agosto del 2006.

Foto 20. *Dem* pintando el relleno de las letras de su pieza en encuentro legal en San Miguel. Foto tomada por la autora el 29 de Mayo del 2006.

Foto 21. *Tags* ilegales realizados por *Neat* representando su pertenencia a los *crews* 2SR5 y ATC. Local del Diario El Comercio ubicado en la Avenida Universitaria, San Miguel. Registro realizado por la autora el 17 de Junio del 2006.

Foto 22. *Wes* en pinta ilegal. La Calera, Surquillo. Setiembre, 2005. Foto proporcionada por *Wes* en Agosto del 2006.

Foto 23. *Dem*, *Entes*, *Neat*, *Pésimo* y *Daoc* durante intervención ilegal en el distrito de Los Olivos. Altura del cruce de las Avenidas Universitaria y Angélica Gamarra. Foto tomada por la autora el 29 de Junio del 2005.

Foto 24. Intervención ilegal realizada por *Dem* en el local del Diario El Comercio ubicado en la Avenida Universitaria, San Miguel. Registrado por la autora el 17 de Junio del 2006.

Foto 25. Registro de una parte de la intervención realizada por 8 de los integrantes de DMJC con motivo de la realización de un concurso de improvisación de rap auspiciado por la marca de bebidas energéticas Red Bull. Chorrillos. Foto tomada por la autora el 8 de Setiembre del 2006.

Foto 26. Trabajo de *Baby* en Exposición de Codo, C.C. Bellas Artes. Centro de Lima. Foto tomada por la autora el 11 de Agosto del 2005.

Foto 27. Trabajo de *Radio Chu* en Exposición de Codo, C.C. Bellas Artes. Centro de Lima. Foto tomada por la autora el 11 de Agosto del 2005.

Foto 28. Trabajo de *Wa* en Exposición de Codo, C.C. Bellas Artes. Centro de Lima. Foto tomada por la autora el 11 de Agosto del 2005.

Foto 29. *Was* en pinta ilegal, Centro de Lima. Foto tomada por la autora el 25 de Julio del 2006.

Foto 30. Intervención de *Naf* hecha con estencil en un parque de La Calera. Foto tomada por la autora el 26 de Junio del 2005.

Foto 31. Intervención de *Noas* y *Wes* al reverso de un panel publicitario. Puede apreciarse al segundo a la izquierda. Abril, 2005. Foto proporcionada por *Wes* en Agosto del 2006.

Foto 32. Integrantes del Colectivo El Codo planificando intervención ilegal. Vía Expresa. Miraflores, 2007. Foto proporcionada por *3:38am* en Agosto del 2008.

Foto 33. *Pésimo* y *Entes*, camino hacia la Vía Expresa. Foto tomada por la autora el 13 de Junio del 2005.

Foto 34. *Pésimo*, durante intervención en el paradero del Puente de Miraflores. Foto tomada por la autora el 13 de Junio del 2005.

Foto 35. *Pésimo* y *Entes* durante intervención. Foto tomada por la autora el 13 de Junio del 2005.

Foto 36. Tienda LIGHTIN, ubicada en el Jirón Cuzco 792. Centro de Lima. Foto proporcionada por Neat en Agosto del 2006.

Foto 38. *Pésimo* y *Entes* elaborando sus intervenciones para la exposición "En busca de una nube amiga" en la Galería Art Co. San Isidro. Foto tomada por la autora el 19 de Noviembre del 2007.

Foto 39. *Tag* de *Kars* hecho con plumón de punta biselada en un puesto de periódicos ubicado en el cruce de las Avenidas Sucre y La Mar. Pueblo Libre. Foto tomada por la autora en Setiembre del 2006.

Foto 40. *Baby*, haciendo el boceto de su dibujo con pintura negra y una brocha pequeña, luego de pintar el fondo de su intervención con pintura. Pinta legal en La Casa Cultural España. Centro de Lima. Foto tomada por la autora el 24 de Agosto del 2006.

Foto 41. *Nyeth*, pintando el contorno de su pieza, para darle un color de fondo contrastante y para cubrir las intervenciones anteriores. Pinta ilegal en un parque de Santa Catalina. La Victoria. Foto tomada por la autora el 9 de Mayo del 2005.

Foto 42. Esténcil realizado con un pedazo de cartulina. Foto tomada por la autora el 17 de Junio del 2005.

Foto 43. *Iturburu* utilizando un pedazo de cartulina para realizar una línea recta. Pinta Legal en Casa España. Centro de Lima. Foto tomada por la autora el 24 de Agosto del 2006.

Foto 44. Letras con estilo *Bubble* elaboradas por *Wes* en intervención ilegal. Octubre, 2004. Foto proporcionada por *Wes* en Agosto del 2006.

Foto 45. *Character* realizado por *Pésimo* en interiores de la tienda Headwox del centro comercial Megaplaza. Los Olivos. Foto tomada por la autora el 18 de Agosto del 2005.

Foto 46. *Character* elaborado por *Wa* en exposición del Colectivo El Codo, en el C.C. Bellas Artes. Cercado de Lima. Foto tomada por la autora el 11 de Agosto del 2005.

Foto 47. Intervenciones realizadas con esténcil por integrantes del Colectivo El Codo, en C.C. Bellas Artes. Cercado de Lima. Foto tomada por la autora el 11 de Agosto del 2005.

Foto 48. Esténciles y otros materiales utilizados en intervención ilegal en La Calera, Surquillo. Foto tomada por la autora el 17 de Junio del 2005.

Foto 49. Mural pintado por el Colectivo El Codo en las instalaciones del Parque Santa Rosa de Lima. Foto tomada por la autora el 29 de Agosto del 2006.

Foto 50. *Daee* realizando el *outline* de su pieza. San Miguel. Foto tomada por la autora el 20 de Mayo del 2006.

Foto 51. Boceto de *Pésimo*. Foto tomada por la autora el 21 de Junio del 2005.

Foto 52. Pieza estilo *silver* de *Berns*. Nueva Zelanda. Foto proporcionada por *Berns* en Mayo del 2006.

Foto 53. Sticker con *tag* en un basurero de un parque en Pueblo Libre. Foto tomada por la autora en Agosto del 2005.

Foto 54. *Fog* en encuentro "Pelea de Gallos", Chorrillos. Se aprecia el estilo 3D aplicado al estilo *wild*. Foto tomada por la autora el 8 de Setiembre del 2006.

Foto 55. *Tag* de *Radio Chu* en exposición del colectivo El Codo en el C.C. Bellas Artes. Cercado de Lima. Foto tomada por la autora el 11 de Agosto del 2005.

Foto 56. *Throw up* en Av. Universitaria. Registro realizado por la autora el 17 de Junio del 2006.

Foto 57. Pieza con estilo *Wild Style* de Neat en muro ilegal. Los Olivos. Foto tomada por la autora el 29 de Junio del 2005.

Foto 58. Trabajo de *Pésimo* y *Entes* durante la expo-venta organizada por la marca de Ropa Rip Curl. San Miguel. Foto tomada por la autora el 22 de Julio del 2006.

Foto 59. *Entes* durante preparación de las instalaciones de la tienda Head Worx en el Centro Comercial Megaplaza. Independencia. Foto tomada por la autora el 18 de Agosto del 2005.

Foto 60. *Pésimo* durante preparación de las instalaciones de la tienda Head Worx en el Centro Comercial Plaza Lima Sur. Chorrillos. Foto tomada por la autora el 1° de Diciembre del 2005.

LISTADO DE IMÁGENES

Imagen 1. Artículo del New York Times sobre *Taki183*. Julio, 1971. Imagen encontrada en el siguiente enlace: <http://www.hiphopwontstop.com>

Imagen 2. Graffiti de *Seen* en un tren de la línea 6 de la MTA, 1982. Imagen encontrada en el siguiente enlace: www.nycitysnaps.com

Imagen 3. Visitantes de la imagen colocada por el Colectivo El Huayco en 1980, en el cerro ubicado a la altura del Km. 54 ½ de la Panamericana. Imagen encontrada en el siguiente enlace: www.caretas.com.pe

Imagen 4. Graffiti de *Trans* en Miraflores. Cruce de Bella Vista y con Pardo. Imagen encontrada en el siguiente enlace: www.renzogonzales.com

Imagen 5. Personaje del disco *Kid A* de RadioHead. Imagen encontrada en el siguiente enlace: <http://991.com/newgallery/Radiohead-Kid-Acounter-dis-212105.jpg>

Imagen 6. Artículo sobre las intervenciones de CODO en la Vía Expresa, 2004. Imagen encontrada en el website del grupo: www.colectivoelcodo.blogspot.com

Imagen 7. Invitación a la inauguración de SOPORTE en la Galería Miró Quezada. Miraflores. Enero, 2004. Escaneo de parte de la autora.

Imagen 8. Integrantes del Colectivo El Codo con motivo de la presentación de su exposición "La Ciudad como escenario" en la Galería John Harriman. Marzo, 2007. Imagen encontrada, en Agosto del 2008, en el siguiente enlace: <http://amoresbizarros.blogspot.com/2007/02/colectivo-el-codo.html>

Imagen 9. Suplemento dominical que incluyó un reportaje sobre el trabajo realizado en la calle por el Colectivo El Codo. En su página principal se presenta una foto de sus integrantes el año 2004. Imagen encontrada en el website del grupo: www.colectivoelcodo.blogspot.com

Imagen 10. Lata de spray ABRO, con una variedad de 40 colores, es la más utilizada por los jóvenes limeños. Imagen encontrada, en Setiembre del 2006, en el siguiente enlace: <http://www.abro.com/SprayPaint.htm>

Imagen 11. Latas de spray marca Montana, presentación HardCore. Imagen encontrada, en Setiembre del 2006, en el siguiente enlace: <http://www.montanacolors.com/spanish.htm>

Imagen 12. Normal Cap. Imagen encontrada, en Junio del 2005, en el siguiente enlace: <https://www.wildartmedia.com/cart.php?product=Caps>

Imagen 13. NY Thin o NY Skinny. Imagen encontrada, en Junio del 2005, en el siguiente enlace: <https://www.wildartmedia.com/cart.php?product=Caps>

Imagen 14. NY Fatcap. Imagen encontrada, en Junio del 2005, en el siguiente enlace: <https://www.wildartmedia.com/cart.php?product=Caps>

Imagen 15. Rusto Fatcap. Imagen encontrada, en Junio del 2005, en el siguiente enlace: <https://www.wildartmedia.com/cart.php?product=Caps>

Imagen 16. Plumón biselado Multimark Jumbo 24. Marca Faber Castell. Imagen encontrada, en Setiembre del 2006, en el siguiente enlace: <http://www.faber-castell.com.pe/>

Imagen 17. Plumón delgado Multimark 27. Marca Faber Castell. Imagen encontrada, en Setiembre del 2006, en el siguiente enlace: <http://www.faber-castell.com.pe/>

Imagen 18. Pintura en base a látex. Marca Tekno. Imagen encontrada, en Setiembre del 2006, en el siguiente enlace: http://www.tekno.com.pe/nuestros_productos/fr-nuestros.htm

Imagen 19. Afiche promocional de la exposición SOPORTE, donde pueden apreciarse las caricaturas de Cherman al lado izquierdo. Enero, 2004. Escaneo de parte de la autora.

Imagen 20. Tercera entrega del Fanzine MY HERO, elaborado por Was. Julio, 2006. Escaneo propio de la autora.

Imagen 21. Sticker promocional del trabajo de Entes, a modo de carta de presentación ya que incluye su correo electrónico, sitio web y fotos de sus intervenciones. Enero, 2008.

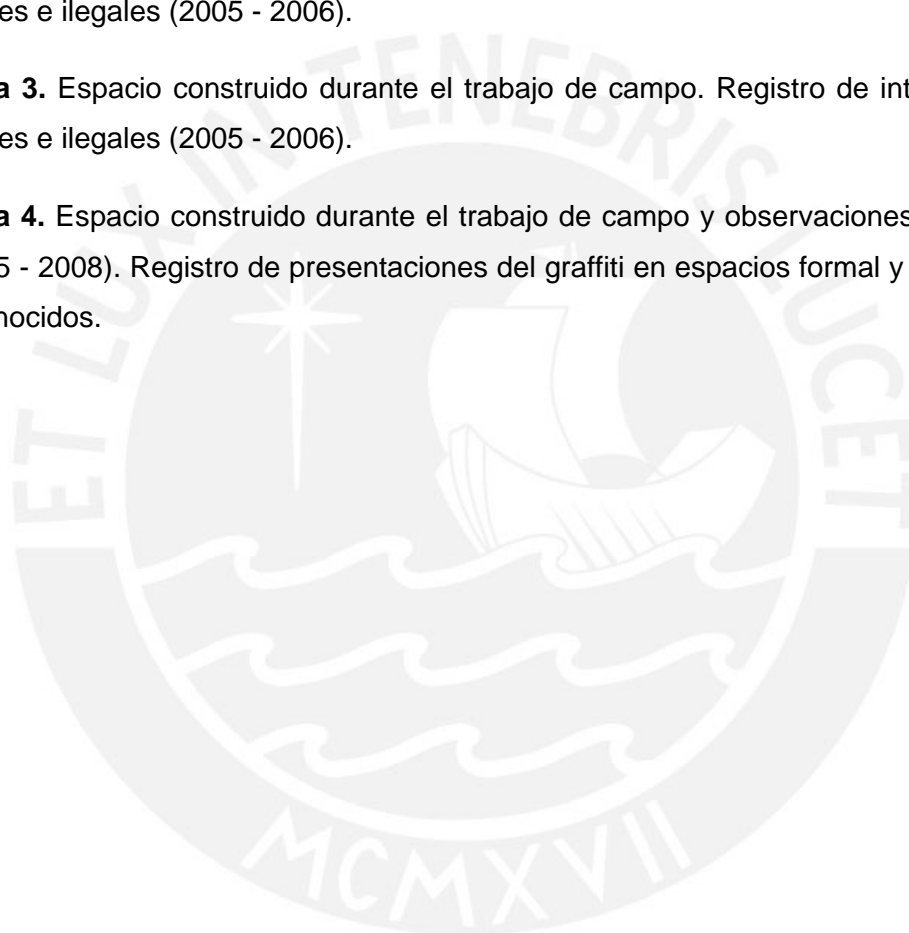
LISTADO DE MAPAS

Mapa 1. Espacio construido durante el trabajo de campo. Registro de intervenciones legales e ilegales (2005 - 2006).

Mapa 2. Espacio construido durante el trabajo de campo. Registro de intervenciones legales e ilegales (2005 - 2006).

Mapa 3. Espacio construido durante el trabajo de campo. Registro de intervenciones legales e ilegales (2005 - 2006).

Mapa 4. Espacio construido durante el trabajo de campo y observaciones posteriores (2005 - 2008). Registro de presentaciones del graffiti en espacios formal y socialmente reconocidos.



LISTADO DE CUADROS

- Cuadro 1** Graffitiros: Relación de informantes principales y secundarios
- Cuadro 2** Otros actores involucrados en la actividad del graffiti
- Cuadro 3** Relación de jóvenes graffitiros entrevistados de acuerdo a agrupaciones
- Cuadro 4** Cuadro resumen de la historia del graffiti contemporáneo
- Cuadro 5** Cuadro resumen de antecedentes del graffiti limeño actual
- Cuadro 6** Perfil de joven graffitiro: características generales
- Cuadro 7** Perfil del joven graffitiro: motivaciones
- Cuadro 8** Grupos: orígenes y trayectoria