

**CORPORACIÓN UNIVERSITARIA MINUTO DE DIOS  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES  
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA**

**EL GRAFFITI COMO EXPERIENCIA ESTÉTICA. UNA LECTURA DESDE  
WALTER BENJAMIN.**

**Por:**

**Laura González**

**Artículo de investigación para optar por el título de Estudios en Filosofía, dirigido  
por Juan Felipe Urueña**

**Bogotá, mayo de 2015**

## **El Graffiti como experiencia estética. Una lectura desde Walter Benjamin.**

Por Laura González

### **Resumen**

El presente artículo aborda la forma de arte callejero llamada graffiti desde el concepto de experiencia de Walter Benjamin. Es decir, una experiencia que la obra de arte produce en el espectador mediante un efecto de shock. El concepto benjaminiano de experiencia desde el que la autora aborda al graffiti se gesta en los análisis realizados por Benjamin de los procesos de modernización de las ciudades en la sociedad industrial capitalista (de las cuales son ejemplo París, New York y Bogotá), en los que toma como modelo algunas estrategias de las vanguardias artísticas del siglo XX. Tras todo ello, la autora lee en el graffiti un carácter crítico y una forma de orientar la atención del espectador en la ciudad; aspectos encontrados en la experiencia estética por Benjamin y que pretenden aportar a la discusión filosófica en torno a formas de arte contemporáneo.

### **Palabras clave**

Benjamin, Estética, Experiencia, Graffiti, Shock.

### **Abstract**

This paper discusses an street art form called Graffiti from Walter Benjamin's concept of experience. That is to say, an experience produced by the work of art through a shock effect. The concept of experience used by the author of this paper was brewed by Benjamin in his analyzes of the modernization of the cities in capitalist industrial society (of which Paris, New York and Bogota are examples), where he used some strategies from Avant Garde art of the twentieth century. From here, the author reads a critical character in the graffiti, as well as a way of guiding the viewer's attention in the city; some aspects were found in the aesthetic experience by Benjamin and that pursuit to contribute to the philosophical discussion of contemporary art forms.

### **Key words**

Benjamin, Aesthetics, Experience, Graffiti, Shock

## **El Graffiti como experiencia estética. Una lectura desde Walter Benjamin.**

Por Laura González

### **Introducción**

En el presente trabajo mostraremos cómo es posible la experiencia estética en la ciudad a través del graffiti. Esto lo haremos a partir del concepto de experiencia de Walter Benjamin. Así, nos circunscribiremos a un problema de estética, en la medida en que dicho concepto implica un problema de percepción y la cuestión del graffiti, tal como aquí la abordamos, la relacionamos con la manera como éste afecta la percepción sensible del espectador, constituyéndose en un tipo de experiencia estética en la que opera un rescate del pasado en los términos en que de ello habla Benjamin.

Debemos anotar que el graffiti no está en las mismas condiciones que el arte convencional o tradicional que se exhibe en los museos, aunque como lo mostraremos en este artículo, el espacio del museo también se ha abierto a él por algunas razones particulares. A lo que apuntaremos es a que las dinámicas persistentes de este arte asociadas a la calle (cambian, desaparecen, se mimetizan con la misma ciudad, etc.), le imprimen un carácter volátil que Benjamin encontró en el cine: la facultad de “entrenamiento” entre la distracción y la atención, que para los fines de este artículo, trabajaremos en la ciudad. Según Benjamin, el cine ruso acostumbra a la percepción del habitante urbano a la estimulación persistente de la calle. Esto es la “asimilación” del efecto *shock* y su próximo despliegue hacia un potencial que puede generar estímulos visuales cargados de contenido utilizables como fuente para posibilitar modos de percepción acordes a las condiciones de experiencia de la vida moderna. Esa tensión entre la atención y distracción la plantearemos en el graffiti y para tal efecto utilizaremos el concepto de experiencia benjaminiano.

En la ciudad, un transeúnte se encuentra constantemente bombardeado por una gran cantidad de graffiti que aparecen a su encuentro a medida que éste avanza en su recorrido. Así, en ese transeúnte sucedería algo parecido a lo que según Benjamin sucede en el espectador del cine ruso analizado por él: los diferentes graffiti aparecen como tomas individuales y fragmentos y el transeúnte arma en su mente esos fragmentos, estableciendo relaciones entre ellos, de este modo lo que sucede con el

graffiti es que ayuda a centrar la atención del transeúnte en ciertas situaciones que están sucediendo y que el graffiti intenta expresar. Entonces, así como en el cine ruso la película necesita ser completada o armada por el espectador, lo que narran o denuncian los graffitis es armado por el transeúnte.

Benjamin trató de dar cuenta de un tipo de experiencia acorde con las condiciones perceptivas de la modernidad, con todos los cambios que el aparato de percepción del hombre moderno ha tenido que afrontar, debido a la aceleración de la vida urbana, entre otras cosas -cadena de producción, la velocidad introducida por los nuevos medios de transporte, las grandes construcciones en materiales industriales etc.-. Tras esta situación, Benjamin consideró que el concepto tradicional de experiencia, entendida como una experiencia vivida, entró en crisis, es decir, la experiencia entendida como un saber hacer (*techné*) que se transmite de un individuo a otro, luego de lo cual aquel individuo al que se le transmitió, por el ejercicio de dicho saber, adquiere experiencia. A partir de estos cambios mismos el autor plantea la posibilidad de una forma de experiencia alternativa en la que hay en juego cierta espontaneidad, es decir, que el individuo no se prepara para tenerla. Esta experiencia surge de manera abrupta y sucede en la medida en que los estímulos externos actúan sobre el que los padece como *shocks*. Benjamin trata de fundamentar este modelo de atención a partir de ciertos procedimientos literarios -Proust y Baudelaire- y del arte de vanguardia de principios del siglo XX -dadaísmo, surrealismo, cine ruso y vanguardias constructivistas rusas-. Nosotros creemos que esto puede producirse con el graffiti, por ello apostamos por la viabilidad de su abordaje a partir de la conceptualización de Benjamin.

De este modo, con Benjamin podemos mostrar que las aparentes desventajas del graffiti respecto del arte tradicional circunscrito a un museo, al que un espectador ingresa dispuesto a observar las obras y con ello a dejarse afectar, es más bien el potencial que éste puede tener, esto es: el hecho de que esté diseminado por la ciudad -no concentrado en un solo lugar- y además sujeto a cierta “renovación”, cierto movimiento, porque puede irrumpir de manera inesperada en el transeúnte cotidiano que es el individuo de la masa al que precisamente Benjamin esperaba llegar.

Para dar cuenta de esta posibilidad del graffiti, en un primer momento exploramos el concepto de experiencia de Benjamin con miras a explicitar el carácter de *shock* y de espontaneidad de la experiencia estética desde la cual leemos al graffiti en este trabajo. En un segundo momento abordamos a la ciudad, esto porque es en ella en donde de la

mano de Benjamin concebimos que se despliegan todos los fenómenos que posibilitan su concepción de experiencia y, sobre todo, porque de esos procesos urbanos es de donde surge el graffiti. En este punto, Bogotá es fundamental para este trabajo, en tanto es a partir de una serie de rememoraciones personales en torno a ella –cambios sufridos– que empiezan nuestras inquietudes. Estas inquietudes fueron tomando una forma más sólida luego de nuestro encuentro con la obra de Benjamin, ya que ésta nos abrió a un camino interpretativo sobre la ciudad y sobre el graffiti en particular. Sin embargo, debemos subrayar que el tratamiento de Bogotá en este trabajo, no debe ser asumido como una serie de anécdotas personales, sino que la parte que dedicamos a esta ciudad, debe generar más bien algo así como un efecto *shock*, en el sentido que tiene esta palabra para Benjamin, es decir, que se constituya en posibilitador de cierto tipo de rememoración en el lector de este trabajo. En un tercer y último momento se planteará en qué sentido el concepto de experiencia derivado de los análisis de Benjamin puede ser aplicado al modo de experiencia estética que podemos tener con un graffiti. Finalmente, esbozamos algunas conclusiones, que no pretenden cerrar el trabajo de reflexión en torno al tema de que nos ocupamos, sino que son una apuesta para seguir pensando y haciendo más clara la intuición que nos motivó a realizarlo.

### 1. El concepto de experiencia en Walter Benjamin

El concepto de experiencia es uno de los conceptos más importantes en el pensamiento crítico de Walter Benjamin, pues, junto con otros, es desde éste que el autor elabora su crítica y su respuesta a las consecuencias de ciertos aspectos perniciosos de la sociedad industrial. En este punto tiene lugar la pretensión benjaminiana de postular un concepto que esté a tono con las exigencias de percepción sensibles que demandan los acelerados cambios que han tenido lugar con la industrialización<sup>1</sup>. Es decir, un concepto que responda a los modos en que dichos cambios han afectado la forma como los individuos perciben y experimentan su entorno. Para Benjamin uno de los efectos de esta situación es el advenimiento de una crisis de la experiencia entendida en un sentido tradicional: “una pobreza del todo nueva ha caído sobre el hombre al tiempo que ese enorme desarrollo de la técnica” (Benjamin, 1994, p. 168). A esta pobreza no se le debe

---

<sup>1</sup> Detrás de esta empresa puede divisarse una influencia marxista en el sentido de afirmar que el aparato de percepción sensible humana está condicionado por los cambios históricos: “Pues el modo y manera en que la percepción sensible humana se organiza —como medio en el que se produce— no está sólo natural sino también históricamente condicionado” (Benjamin, 2008a, p. 53).

responder con resignación, sino buscando en sus condiciones materiales mismas las posibilidades subyacentes.

Lo anterior significa que los desarrollos técnicos modernos y sus efectos en el aparato perceptivo, implican un tipo inédito de experiencia sensible para los individuos de esa sociedad. Ya no se trata del mantenimiento de una tradición por medio de las cadenas de transmisión que posibilitan que las cosas se experimentan, se asimilen y permanezcan, sino que se percibe una constante novedad y cambio; todo es efímero e incluso las cosas que parecen más sólidas se destruyen rápidamente. Sin embargo, es importante aclarar que la intención de Benjamin al problematizar la experiencia es mostrar que del *declive*<sup>2</sup> al que ésta está abocada, puede surgir la posibilidad de reconstituir a la misma experiencia y adaptarla a las exigencias perceptivas del mundo contemporáneo; generar una experiencia que pueda dar cuenta de cierto tipo de relación que los sujetos tienen con el tiempo, y derivar de ésta ciertas posibilidades emancipadoras en relación con los esquemas temporales tradicionales.

Nuestro acercamiento al concepto benjaminiano de experiencia se llevará a cabo de la siguiente manera: en un primer momento, haciendo referencia a la figura del “narrador”, nos acercaremos al concepto de *experiencia* como sabiduría de vida o forma de tradición oral (Benjamin, 1991). Luego, expondremos que el uso instrumental de las transformaciones tecnológicas en la sociedad industrial, que dejan al hombre en una situación de enajenación y explotación, para Benjamin posibilitan a su vez una nueva manera de experimentar que puede ser restituida desde la fragmentación misma. Es decir, Benjamin muestra que es posible “recomponer” la experiencia desde una óptica diferente a la anterior, a través de la cual se hace preciso dar cuenta del pasado a partir de lo que Benjamin llamó *rememoración* o *memoria involuntaria*. Veamos, entonces, el tipo de experiencia al que hace referencia el autor.

---

<sup>2</sup> Al respecto Didi-Huberman (2012) aporta una interesante clarificación del sentido de la palabra *declive*, y de las posibilidades que se esconden tras el término que en primera medida podría parecer desalentador: “Se trata por tanto de declive y no de desaparición ya cumplida: la palabra *Niedergang*, que Benjamin emplea frecuentemente, tanto aquí como en otros lugares, significa el descenso progresivo, el ocaso, el occidente (es decir, un estado del sol que desaparece ante nuestra vista pero que no por ello deja de existir bajo nuestros pasos, en las antípodas, con la posibilidad, el “recurso”, de reaparecer por el otro lado, por el oriente)” (Didi Huberman, 2012: 95).

## I

Al comienzo de su texto de 1933, *Experiencia y pobreza* (1994), Benjamin toma la fábula de un anciano que hereda a sus hijos no las joyas o el oro, sino la experiencia representada en la sabiduría de la siembra (Benjamin, 1994, p.167). Este tipo de experiencia es la que legan los adultos a los más jóvenes, es esa sabiduría que otorga la vida a través de los años, que se vive y puede ser transmitida.

La transmisión de experiencias era un modo de unir a la comunidad en torno a una historia que se pasaba de generación en generación. Un ejemplo claro de ello es la manera en que los indígenas salvaguardan sus costumbres; ellos usan la tradición oral para transmitir sus experiencias, que son llevadas de ancianos a jóvenes, y se han conservado por muchos años. Los adultos en su momento experimentaron una vida de la cual ya les habían hablado, les dijeron cómo acercarse a ciertos hechos ya experimentados, qué tomar de ellos, para que al salir al mundo pudieran reconocer todo lo aprendido. Benjamin ve en la figura del narrador la capacidad del hombre de transmitir este conocimiento, un conocimiento que no es científico, cuantificable o medible, sino que es sabiduría, experiencia de vida que se aplica a la vida misma.

De esta manera, la experiencia de la cual se está hablando aquí, se consuma en la posibilidad de transmitir una orientación sabia, que da consejos en tanto que, tal como lo describe Benjamin: “el consejo es sabiduría entretejida en los materiales vivos de la vida vivida” (Benjamin, 1991, pp. 114-115). La experiencia es entendida como una tradición que se transmite y en la que inicialmente el receptor se halla en una posición pasiva, marcada por la familiaridad de la que goza con respecto a su entorno; pasiva en tanto lo que se transmite son las condiciones del medio y su modo de percibirlo. Ese receptor es necesario para que, a su vez, comunique y así posibilite continuar con el ciclo que mantiene viva a la tradición.

Con la incursión de los acelerados y múltiples cambios que tuvieron lugar en el seno de la industrialización, el valor de este tipo de experiencia entra en decadencia. La lógica viciada de la sociedad industrial operó en todos los ámbitos: ciencia, arte, economía, e incluso antes del siglo XVIII, en los campos con protocolos instrumentales que aumentarían la capacidad de la producción. La vida cotidiana se afectó al punto que los campesinos abandonaron el campo para vivir en la ciudad, desempeñándose como obreros industriales y disminuyéndose el número de campesinos y artesanos –y con ello

su arte- aumentando la mano de obra fabril y la burguesía industrial. Consecuentemente, en la ciudad, se experimentó un cambio principalmente en la aceleración del tiempo con relación a lo que sucedía anteriormente en los campos y en las ciudades preindustriales, pues el tiempo se percibía de una manera mucho más lenta. Este hecho afectó sustancialmente la manera de experimentar, porque el medio empezó a transformarse, la familiaridad con él fue desapareciendo y las cosas que venían sucediendo, y que previamente no se conocían, no pudieron ser asimiladas de la misma manera; esto se tradujo en un desamparo, en una suerte de pérdida de seguridad.

Entre las “anomalías” que dan muestra de la decadencia de esta experiencia, Benjamin, nombra a la Gran Guerra, conocida después como la Primera Guerra Mundial (1914-1918)<sup>3</sup>. Ésta mostró fenómenos nuevos, que no pudieron ser ordenados dentro de las experiencias ya conocidas. Dichos fenómenos marcaron plenamente a una generación que se enfrentó con el uso de la técnica aplicada a la guerra, resignificando estrategias militares e impulsando el desarrollo científico (la química en el uso de armamento de mediano y largo alcance no visto en anteriores contiendas), además de una sobreexplotación de los recursos económicos a nivel mundial.

Igualmente, el mundo ético se agrietó, puesto que esa racionalidad intrumentaliza los medios para lograr fines que no redundan en los intereses de las mayorías, es decir, sacrifica los ideales que podrían considerarse moralmente correctos para una sociedad y antepone a ellos los fines de un cálculo instrumental. Veamos en palabras de Benjamin, y siguiendo con el ejemplo de la Primera Guerra Mundial, cómo se transgredió la cotidianidad de una generación al ir al campo de batalla:

Una generación que había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró indefensa en un paisaje en el que todo menos las nubes había cambiado, y en cuyo centro, en un campo de fuerzas de explosiones y corrientes destructoras, estaba el mínimo, quebradizo cuerpo humano. (Benjamin, 1994, p. 168)

---

<sup>3</sup> Podemos rastrear esta cuestión a lo largo de muchos de sus trabajos, en especial el proyecto inacabado que ocupó los últimos años de su vida (Benjamin, 2005), en el que muestra de qué modo muchos de estos cambios se pueden ver a través de las dinámicas del consumo de mercancías que a su juicio se desenvuelven en un contexto de ilusión y canalización de deseos que esconden la contradicción en la que se hallan las relaciones sociales bajo ideas como la de progreso. Estos procesos se dan en un contexto en el que los sentidos se enturbian y se seducen que Benjamin caracteriza con el término de *Fantasmagoría* (Benjamin, 2005, pp. 37-49). Sin embargo, preferimos empezar comentando textos en los que trata específicamente el problema de la experiencia y de su declive. Para mostrar después en otros contextos de qué manera podría plantearse la posibilidad de su recuperación.



La transformación del medio por el uso de la técnica en la guerra se evidenció en las nuevas herramientas de combate tales como aviones, tanques o submarinos. La guerra no midió límites y dio lugar a la creación de armas de destrucción masiva como las armas químicas. La guerra fue uno de los factores que demostró que al pretender el dominio de la naturaleza por la instrumentalización de la razón, se habían rebosado los límites, pues pese a la finalidad de la razón de liberar al hombre de las cadenas de la naturaleza, con la Ilustración, el conocimiento fue un instrumento para ejercer control y la naturaleza un objeto para dominar (Horkheimer y Adorno, 2009; Benjamin, 2008a, p. 84<sup>4</sup>). Al desencantar al mundo mítico, sería posible controlar o medir la realidad y beneficiarse de ello, pero fue todo lo contrario, pues los resultados estaban lejos de avanzar hacia el progreso porque la razón (devenida instrumental) no sólo se había encargado de dominar a la naturaleza sino al hombre mismo, cosificándolo, el desencantamiento del mundo tiene entonces ese efecto colateral, perjudicial, para los individuos.

Los acontecimientos ocurridos en los que se hallaron involucrados avances tecnológicos antes desconocidos, escapan a las referencias de lo que previamente se había experimentado, ya no se generaba ningún tipo de sabiduría o tradición que pudiera ser transmitida y verbalizada a manera de aleccionamiento por la experiencia, y es en este contexto que Benjamin plantea en qué sentido asistimos a una “pobreza de experiencia”. Según el diagnóstico que hace en *El Narrador* (Benjamin, 1991), este tipo de experiencia a la cual aludimos como una forma de tradición oral, es puesto entre dicho por la sociedad industrial. En esta sociedad la transmisión se hace, por ejemplo, a través de la prensa, una forma de comunicación que da cuenta de modo paradigmático de la variación en las condiciones de experiencia. La prensa transmite información que llega a muchos individuos y cuyo contenido es interpretado de diversas formas, de modo que ya no hay un único mensaje así como tampoco un solo narrador, sino que lo que se ha de transmitir se ha fragmentado en múltiples informaciones y emisores que se multiplican con el transcurrir de los días.

---

<sup>4</sup> Dice Benjamin acerca de las relaciones entre el uso irreflexivo de la técnica y la guerra: la guerra, que proporciona con sus destrucciones la demostración de que la sociedad aún no se encontraba lo bastante madura para hacer de la técnica su *órgano*, mientras que la técnica no estaba a su vez lo bastante desarrollada para controlar y dominar las fuerzas sociales elementales. (...) *la guerra imperialista es una rebelión de «nuestra» técnica, que ahora reclama en «material humano» las exigencias a que la sociedad ha sustraído ese que sería su material natural.* (Benjamin, 2008a, pp. 84-85).

Los crecientes cambios propiciados por la avalancha de información suministrada por medios masivos que la producen y reproducen, como la prensa, la radio y la televisión - y hoy día se les podría sumar el internet y las redes sociales-, han “habilitado” la constitución de diferentes modos de vida. La información suministrada por esos medios no es sólo información sobre acontecimientos determinados, sino que además se convierte en un espectáculo para moldear estilos de vida, muestra “paraísos artificiales”, crea y sostiene *fatasmagorías*, homogenizando a la sociedad a través del consumo (Benjamin, 2008a, pp. 56-57).

Los estilos de vida creados por los beneficios tecnológicos, las tendencias, las nuevas formas de urbanización de las ciudades, son parte de un engranaje direccionado hacia el sueño de una modernidad cuyo potencial ha caído bajo el yugo de la instrumentalidad. La reproductividad técnica contribuyó a homogenizar a los individuos transformando su comportamiento, presentándoles muchas cosas a su servicio, para su supuesto confort; igualmente llevó a que los individuos centraran su atención en esos distractores, desviando su atención de aspectos realmente importantes para su vida como la política, lo que se constituyó en uno de los muchos factores que contribuyeron a la instalación de regímenes totalitarios en la primera mitad del siglo XX, que supieron explotar la propaganda y todos los instrumentos de publicidad existentes para generar la atmósfera propicia para hacerse con el poder (Benjamin, 2008a, pp. 83-85)<sup>5</sup>.

Por ejemplo, en las fábricas, por efecto de las máquinas, el obrero se convirtió en un agente del progreso a costa de su alienación. A medida que el hombre fue viendo su capacidad para dominar y transformar el mundo, empezó a crear un montón de máquinas que pretendían facilitar su trabajo, pero terminan sometiéndolo a un gran mecanismo de producción capitalista, en donde no es sino un eslabón de la gran cadena de producción, un eslabón prescindible, un “objeto” reemplazable. Su adiestramiento se hace por movimientos repetitivos que reprimen su capacidad de generar una reacción diferente. Refiriéndose a los análisis de Marx, Benjamin afirma:

No en vano insiste Marx en señalarnos hasta qué punto en la artesanía la conexión de los momentos de trabajo resulta fluida. En cambio, en la cadena de montaje, frente a los obreros de la fábrica, dicha conexión siempre aparece

---

<sup>5</sup> Es en este contexto que encontramos el análisis de Benjamin sobre la reproductibilidad de la obra de arte, en el que si bien por un lado se reflexiona acerca de los peligros de una estetización de la política, también, por otro lado, se resalta el potencial de una politización de la estética (Benjamin, 2008a, p. 85).

autónoma en cuanto ya reificada. La pieza trabajada alcanza ahora su radio de acción con independencia de la voluntad del trabajador. Pero además se sustrae a él empleando igual obstinación: “A toda producción capitalista”, según escribe Marx, “le es común el hecho de que el obrero [...], aunque tan solo con la maquinaria cobra esta inversión su realidad tangible técnicamente”. Y es que en el trato con la máquina aprenden los obreros a coordinar “su propio movimiento con el movimiento continuo y uniforme de lo que es un autómeta” (Benjamin, 2008c, p. 235)

El progreso que se supone puede posibilitar los grandes avances técnicos, empieza a ser usado como una ilusión tras de la cual se esconden las ruinas que va dejando a su paso el uso irreflexivo de las transformaciones técnicas. Sin embargo, a partir de las ruinas que deja a su paso la idea de progreso<sup>6</sup>, Benjamin vislumbra la posibilidad de construir una nueva forma de experiencia capaz de develar las contradicciones que se esconden tras aquel espejismo, que posibilite buscar condiciones sociales que no conviertan al hombre en esclavo, sino que lo liberen y lo hagan dueño de su producción. Inmerso en el contexto de la industrialización, las técnicas de ilusión y engaño distraen los sentidos y bloquean la capacidad de llevar a la memoria flashes que hagan posible que el individuo se relacione con el pasado desde un punto de vista crítico, y que así como el *Angelus Novus* (Benjamin, 2008b, p. 310), vuelva la mirada hacia el pasado y trate de recomponer los destrozos de la tempestad del progreso.

## II

Para Benjamin en el pasado se halla algo oculto y de lo que se trata es de desocultarlo, de actualizarlo, en tanto está latente en el presente, adormecido y presto a emerger, en espera de ser recordado, resignificado y redimido. Debe irse en contra vía de la linealidad tradicional con la que la historia es construida y experimentada. El historiador debe pasarle el cepillo a contrapelo a la historia (Benjamin, 2008b, p. 309), y mostrar la

---

<sup>6</sup> Creemos que esta es la situación que tiene un poco en mente Benjamin cuando analiza el cuadro *Angelus Novus* de Paul Klee en *Sobre el concepto de historia* (2008b): “Donde ante *nosotros* aparece una cadena de datos, él ve una única catástrofe que amontona incansablemente ruina tras ruina y se las va arrojando a los pies. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero, soplando desde el Paraíso, una tempestad se enreda en sus alas, y es tan fuerte que el ángel no puede cerrarlas. *Esta tempestad lo empuja incontenible hacia el futuro, al cual vuelve la espalda mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente esta tempestad.*” (Benjamin, 2008b, p. 310)

otra cara de los acontecimientos “grandes y majestuosos”. Tal y como describe en *Sobre el Concepto de Historia* (2008b), el historiador debe:

[...]Quitarse de la cabeza enteramente todo cuanto sabe del decurso posterior de la historia. [...] La empatía con los vencedores siempre benéfica por consiguiente a los cada vez más poderosos. [...] No hay documento de cultura que no lo sea al tiempo de barbarie. Y como él mismo no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión en el cual ha pasado desde el uno al otro [...] cepillar la historia a contrapelo.» (Benjamin, 2008b, pp. 308-309)

Podemos afirmar entonces que el pasado es un problema de representación y de percepción. Como plantea Florencia Abadi (2012, p. 53), esto puede verse a través de la imagen del abanico al cual hace referencia Benjamin en *Calle de Mano Única* (2014), la historia a la cual podemos distinguir ahora como la de los grandes hechos es la historia en la que el pasado se muestra en la forma de un abanico cerrado, los hechos se entrelazan y muestran un sola forma entre ellos; al abrir el abanico y extender sus vórtices, el pasado se cuenta lleno de “hechos suprimidos” o negados. La idea de un abanico abierto es la intención de recobrar aquello que no se veía al estar cerrado y ello se obtiene cuando se peina la historia a contrapelo.

Es debido a esto que insistimos en la inquietud de abordar la *experiencia* como una posible ruta hacia una transformación de la percepción, por una parte, y por la otra, darle la palabra a aquellos que de cierta forma han sido negados o considerados inexistentes al no atenderse sus necesidades. Los poderes instituidos suelen tener a su disposición medios para representar y hacer percibir la historia de un modo beneficioso a sus propósitos, invisibilizando, negando y reprimiendo los acontecimientos, que pueden resultarles perjudiciales. El concepto de experiencia de Benjamin es, entonces, un modo de explorar herramientas que posibiliten la construcción de representaciones alternativas de la historia que puedan hacer visible lo que las grandes narrativas no muestran.

En consonancia con lo antes dicho, es importante resaltar que Benjamin lleva a cabo una distinción entre la memoria y el recuerdo, señalando que son nociones entre las cuales se sostienen dos modos diferentes de percibir el pasado. Por el lado de aquella se mantiene el *continuum* de la historia y por el lado de éste se posibilita la ruptura de esa continuidad a través de un reconocimiento en el pasado de los signos para transformar el

presente. Ésta distinción la elabora Benjamin al referirse al psicoanalista Reik cuya teoría de la memoria se mueve “en la línea de la distinción proustiana entre la reminiscencia involuntaria y la reminiscencia voluntaria. [...] La memoria es en lo esencial conservadora mientras el recuerdo es destructivo” (Benjamin; 2008c, p. 213).

De este modo, podemos distinguir dos formas de experiencia relacionadas a su vez con los conceptos de memoria y recuerdo. Por un lado está la vivencia (*Erlebnis*), el discurrir lineal de la vida cotidiana; por otro lado, el recuerdo (*Erinnerung*)<sup>7</sup> que está emparentado con la *memoria involuntaria*, y que es en donde hallamos la posibilidad de interrumpir este discurrir lineal de la vivencia.<sup>8</sup> Para que surja en el individuo el *recuerdo*, debe darse una vinculación esporádica, no forzada, entre el pasado y el presente, en el momento súbito en el que aparece un elemento que produce un *shock* de asociaciones. En este sentido el recuerdo obra como una imagen discordante en la historia.

A la capacidad que posibilita establecer este tipo de asociaciones entre el presente y el pasado, Benjamin la denomina *facultad mimética* (Benjamin, 2001, p. 86); a través de su puesta en práctica es posible elaborar una semejanza no sensible entre elementos que aparentemente no tienen nada que ver entre sí. Para hacer más inteligible este punto, Abadi (2011, p. 14) establece una relación entre la teoría de la memoria del biólogo Richard Semon y la mimesis benjaminiana. Semon afirma que hay una *huella mnémica* o *engrama*, que permanece oculta en la memoria, pero se activa cuando algún estímulo externo penetra y la hace revivir. Este proceso se hace evidente cuando una persona oye o ve algo que lo hace evocar aquello olvidado, dirigiéndolo hacia situaciones más finas y detalladas de manera esporádica, tal como pasó con el narrador de la novela de Proust al momento de morder la *madelaine* (Benjamin, 2008c, p. 206). La *madelaine* produjo la asociación de la mimesis que es capaz de establecer la relación entre un pasado olvidado y un elemento del presente.

---

<sup>7</sup> Este también es entendido como experiencia [*Erfahrung*], de acuerdo con algunas traducciones al castellano que hemos revisado.

<sup>8</sup> Benjamin toma estos conceptos de experiencia de Proust. “Proust se habría limitado solamente a lo que le mantenía disposición una memoria que obedeciera a la solicitud de la atención. Esta sería la *mémoire volontaire*, es decir, el recuerdo voluntario, y lo que sucede en este caso es que las informaciones que nos imparte sobre lo que ha expirado no retienen consigo nada de ello. “Así ocurre con nuestro pasado. En vano pretendemos evocarlo voluntariamente; todo el esfuerzo de nuestra inteligencia por conseguirlo no nos es de ninguna utilidad.” (Benjamin, 2008c, p. 211)

Así, como ya lo hemos mencionado, la latencia del pasado en Benjamin se sostiene en la idea de que el pasado no ha concluido, sino que por el contrario, se encuentra en el presente de modo dormido, esperando ser despertado a través del recuerdo: “La verdadera imagen del pasado pasa súbitamente. El pasado sólo cabe retenerlo como imagen que relampaguea de una vez para siempre en el instante de cognoscibilidad.” (Benjamin, 2008b, p. 307). Podemos interpretar, entonces, que hay que transformar la idea de una memoria que evoca a un pasado estático, dispuesto en un tiempo lineal plano y caracterizarlo como el recuerdo de una temporalidad que parece moverse en espiral como un remolino, perforando lo concebido, girando, moviéndose y despertando todo a su alrededor, destruyendo el *continuum* de la historia lineal. Resumiendo, el despertar, por medio de los destellos del recuerdo, al pasado que ha sido ocultado, es uno de los elementos de la apuesta política y ética a la que apunta Benjamin, es decir, propiciar una reinterpretación y “reelaboración” de la historia trayendo a un primer plano aquellos vórtices o pliegues ocultos o suprimidos de la misma. De modo que mientras la historia lineal apunta siempre hacia el futuro, la propuesta de Benjamin es el rescate del pasado, ponerlo a dialogar con el presente y abrir la posibilidad de construcción de futuro.

La situación propiciada por la sociedad industrial (el uso desbordado de la técnica y enajenación de los individuos) es el estado de cosas en donde la vuelta al pasado se hace necesaria, es a través de ésta que se crean las condiciones para que ese pasado, que se halla oculto, sea redimido y puesto al servicio del presente, actualizándolo para hacer visibles, en un momento fulgurante, las contradicciones que se hallan ocultas tras las fantasmagorías del progreso.

Para el presente trabajo, lo importante de este tipo de experiencia que nos enfrenta con el pasado de un modo peculiar, es mostrar en qué sentido ésta puede ser producida por el fenómeno estético del graffiti. No se afirma aquí que el graffiti pueda de hecho liberarnos de las cadenas opresoras que se derivan de los modos de producción de las sociedades contemporáneas, más bien se apunta a mostrar en qué sentido este fenómeno estético puede ocasionar una experiencia significativa. Se trata de resaltar el potencial de esta manifestación artística en el contexto de la agitada vida urbana, de la misma manera que en su momento trató de hacerlo Benjamin con el cine (2008a, pp. 82-83). En este caso, no se trataba tanto del contenido mismo que pudieran tener las películas, o de que estas tuvieran el poder de despertar a los espectadores y ocasionar en ellos un

cambió de “conciencia”, sino del modo de atención al que éstos debían acostumbrarse al ver cine, un modo de atención propicio para las condiciones actuales de experiencia y que puede jugar un papel pedagógico en el proyecto de buscar medios alternativos de transmitir experiencias en una sociedad agitada y veloz que no da tiempo para que este proceso de transmisión se de a la manera tradicional.

Además, el graffiti es importante por otra razón, si nos fijamos bien en el contexto de su surgimiento como forma de arte, podemos ver que tiene bastante que decirnos acerca de la otra cara, la cara ruinoso de los procesos de modernización de las ciudades contemporáneas. El graffiti puede efectivamente ser interpretado como un síntoma de las ruinas que a su paso deja el huracán progresivo de la renovación urbana. Si se le presta atención, puede aparecer como una de esas historias ocultas que esperan ser actualizadas en un presente que sepa reconocerlas.

Esto quiere decir que el estado de cosas propiciado por la sociedad industrial, en el que se hace posible la nueva experiencia, ésta puede llegar a develar aquel espejismo que posibilitaría buscar condiciones sociales que no conviertan al hombre en esclavo, sino que lo liberen y lo hagan dueño de su producción. Inmerso en el contexto de la industrialización, las técnicas de ilusión y engaño distraen los sentidos y bloquean la capacidad de llevar a la memoria *flashes* que hagan posible que el individuo se relacione con el pasado desde un punto de vista crítico; de allí el potencial que puede hallarse visible en aquellas ruinas dejadas por el progreso. Ruinas donde va a emerger el graffiti, por lo menos en el caso de New York. De este modo, podemos decir que la nueva experiencia y el graffiti comparten un suelo común: la vida urbana de la sociedad industrial, donde el hombre construye un ambiente ficticio con un sinnúmero de estímulos que lo absorben en vez de liberarlo.

Es decir, afirmaremos dos cuestiones en relación con el tipo de experiencia que nos puede proporcionar el graffiti desde el punto de vista de la matriz interpretativa que nos proporciona Benjamin. En primer lugar, que el graffiti puede ayudar a estimular el tipo de experiencia que Benjamin quiere proponer para los entornos perceptivos contemporáneos. En segundo lugar, que si vemos el graffiti en el contexto de las ciudades contemporáneas aplicando el concepto de Benjamin, podemos encontrar el esbozo de un pasado que pone en evidencia la cara ruinoso de los procesos de renovación urbana a la que se han visto abocadas muchas de las ciudades modernas.

Así, el modo en que el graffiti puede ser interpretado desde este punto de vista, lo mostraremos en el tercer y último apartado de este trabajo. Para preparar el camino, en seguida nos ocuparemos del escenario en el que éste se hace posible, esto es: la ciudad.

## **2. La ciudad**

Nuestro asunto en este trabajo es el graffiti como experiencia estética y más específicamente como experiencia de rememoración en términos benjaminianos y que hemos explicitado en el apartado anterior. En este apartado nos ocuparemos de esta experiencia desplegada en su escenario por antonomasia: La ciudad. Para tal efecto nos ocuparemos de describir un poco los procesos de modernización que se dieron en el París del siglo XIX, la Nueva York de 1970 a 1990 y, muy especialmente, la Bogotá de las décadas de los ochenta y los noventa.

Las razones por las cuales tomamos estas ciudades son las siguientes: París, porque los procesos de urbanización y modernización que se dieron en ella en el siglo XIX son un hito y nos sirve para mostrar los efectos de la modernización en la ciudad, los cambios que produce en ésta y, sobre todo, los cambios en las maneras de experimentar la ciudad que se dio en sus habitantes, es decir, París es un ejemplo de reinención de la ciudad, proceso impulsado por las dinámicas de la sociedad industrial; y, por otro lado, porque fue la ciudad que Benjamin leyó a través de los textos de Baudelaire y a la que aplicó sus conceptos: el *shock*, el *flâneur*, su relación frente a la masa y el deambular por las calles transformadas por la renovación urbana.

New York, porque es un caso extremo de modernización, es un claro ejemplo de fetichismo de la mercancía, de la creación de fantasmagorías destinadas a distraer y alienar a los individuos, creando la ilusión de confort. Por todo esto es aún más cercana a los intereses de este trabajo, sobre todo porque en medio de esos procesos de modernización que se operaron en ella, surge el graffiti. Bogotá, porque es la ciudad que hemos vivido y sus procesos de modernización y, en especial la llegada del graffiti como parte del movimiento Hip Hop, son los que nos han dado qué pensar y han motivado la realización de este trabajo. Bogotá es un ámbito local en el que muchos de los análisis que en su momento realizó Benjamin son de gran utilidad para el esclarecimiento de algunos fenómenos que aquí se dieron y que hemos vivido.



A estas tres ciudades les es común la *fantasmagoría* de la que nos habla Benjamin en su Libro de los Pasajes. Fantasmagoría propiciada por la modernización, una ilusión que es percibida por los individuos como si fuese lo real. Arte, mercancías, publicidad, formas particulares de vida, tienen su nicho en esta ciudad modernizada y que son los instrumentos de alienación por excelencia. Si esto es así, la ciudad igualmente es el escenario de la otra cara de esos procesos de modernización, de aquello que Benjamin llama *ruinas* o las *huellas* de la catástrofe que ve el ángel de la historia; en pocas palabras los efectos colaterales del progreso (Benjamin, 2008b, p. 310). Presentemos un poco estas ciudades.

### **2.1. París: La vida destellante**

Antes de que París se convirtiera en el nuevo París, era una ciudad de calles laberínticas y con problemas de salubridad. Durante el siglo XIX, se empezaron a generar una serie de transformaciones encaminadas a cambiar dicha situación, hasta convertirla en una ciudad que otras ciudades empezaron a copiar. El encargado de las transformaciones fue George Eugene, Barón Haussman, éste eliminó muchas de las antiguas calles laberínticas y demolió algunas casas cuya expropiación se hallaba en litigio (Benjamin, 2005, pp. 149-150 [E 1 a, 4])<sup>9</sup>, y en el espacio ganado construyó nuevas avenidas más amplias para mejorar el tránsito de la ciudad, adecuó la plantación de árboles y construyó jardines por los que hasta el día de hoy es admirado. Los edificios altos y los sitios convertidos en referencia histórica hicieron parte del embellecimiento que Haussman perseguía para París.

Con las nuevas tecnologías modernas (como las lámparas de cera que *alumbraban el interior* de las nuevas casas del centro de la ciudad) y los ferrocarriles, así como también los nuevos espacios y puntos de encuentro, la burguesía en ascenso podía ostentar modas, el glamour y sus condiciones de vida. El nuevo París, sin lugar a dudas, no dejaba de presentarse como una obra de arte. Una particularidad de estas transformaciones es que se desplazó a los obreros del centro de la ciudad hacia la periferia (Benjamin, 2005, p. 150 [E 2, 1]), se ubicaron estratégicamente edificios como cuarteles para cubrir puntos clave ejerciendo el control para evitar cualquier acto de levantamiento como los sucedidos en 1830 (p. 148 [E 1, 4]) y 1848 (p. 199 [G 3 a, 3])

---

<sup>9</sup> Entre los especialistas en Benjamin, se ha venido consolidando una forma de citación particular respecto del *Libro de los pasajes*, que en el presente texto combinaremos con la forma de citación APA, para que al lector se le facilite la confrontación de las citas que utilizamos.

“El verdadero objetivo de los trabajos de Haussman era proteger la ciudad de una guerra civil. Quería acabar para siempre con la posibilidad de levantar barricadas en París” (Benjamin, 2005, p. 47 [Resúmenes París capital del siglo XIX]). De este modo la modernización de París no es ajena al afán de control de sus habitantes. De las estrategias de control en la ciudad que podríamos mencionar se halla la ejercida sobre la movilidad, su agilización en tiempo y espacio. Con las calles y los espacios diseñados para la circulación de vehículos y la delimitación de espacios privados para marcar los espacios de los ciudadanos. Las diferentes indicaciones visuales harían posible una “pedagogía” sobre la movilidad en la ciudad. Además, al hacerse la limpieza de los barrios, se evitaba el uso de desechos para armar posibles barricadas en caso de algún disturbio dentro de la ciudad; igualmente la ampliación de las vías evitaba las trincheras.

Los monumentos, la unidad de la ciudad y la renovada estructura lograda por Haussman, disfrazaron antagonismos sociales, pero no los eliminaron<sup>10</sup>. La disposición de edificios, la limpieza de los barrios, así como la habilitación del orden y la planificación del espacio para la construcción de nuevos espacios públicos y privados, derivó en el nuevo estilo de vida que materializaba los sueños en mercancías y confort dispuestas supuestamente para toda la ciudad, pues hasta las clases más humildes podían admirar ello desde una posición más alejada mediante la publicidad y creando sueños sobre ellas (fantasmagoría). “En definitiva, ocultar la fragmentación y la alienación generadas en los procesos de industrialización y modernización mediante la creación de todo tipo de mercancías destinadas a distraer, engañar y anestesiar los sentidos.” (Vespucci, 2010, p. 260). Así, con todos estos procesos de transformación de los espacios en la ciudad, ésta puede pensarse como “ciudad del espectáculo”, destellante, en donde todo se convierte en ilusión para ejercer control sobre la masa. En medio de esto, el individuo aparece desarmado y ello lo paraliza; la masa no opone resistencia, es uniformada y parece aún inmadura o, por el contrario, muy madura para enfrentar un nuevo cambio. Al respecto de lo que hemos mencionado, Susan Buck-Morss, hace una analogía con la Alemania nazi. Menciona que el fascismo se apropiaba de la cultura de masas para llevar al colectivo hacia la ensoñación con la misma lógica visual de las estrellas de Hollywood (Buck-Morss, 1995, p. 339).

---

<sup>10</sup> A este respecto, y para una muestra de lo que pretendemos decir aquí, remitimos al lector al poema de Baudelaire *Los ojos de los pobres* (1994)

Las obras emprendidas en París por Haussman eran percibidas como símbolos de progreso y fortalecimiento de la ciudad; sin embargo, operaban dentro de una dinámica dual entre el deterioro y el rejuvenecimiento. Por una parte, debido al deterioro hay una destrucción, que se lleva a cabo usando la demolición como maniobra para abrir paso al industrialismo moderno como parte del rejuvenecimiento. Pero de este proceso también quedan ruinas, que evidencian un poder que promueve la coacción por medio de la disposición urbanística de la ciudad en discursos oficialistas de optimización de las condiciones sociales, pero que resultan siendo una usurpación del suelo en favor de grandes inversionistas: con la ciudad que parece estar dividida por fronteras invisibles, unos pocos asumen y adquieren mejores condiciones, otros (la gran mayoría) hacen parte de la “escoria” de la ciudad, su condición de desprotegidos les hace buscarse nuevos sitios para habitar dentro de la misma ciudad, incluso en muchos casos convirtiéndose en habitantes de calle, y en ciertos casos debe apoyarse en la fuerza de las masas para hacerse visible.

Las megaconstrucciones contrastaban con los espacios polvorientos como una suerte de ironía de la historia (expresada en el progreso) que evidenciaba que ésta no se movía hacia adelante como quería hacerse pensar, sino que por el contrario, permanecía en el mismo sitio, estática, inmóvil, llenándose de polvo, de esta manera hacía Benjamin evidentes las consecuencias que fueron experimentadas por los habitantes: “Allí donde el mito imagina las máquinas como un poder que conduce la historia hacia adelante, Benjamin proporciona evidencia material de que la historia no se ha movido. En realidad, la historia está tan quieta que junta polvo.” (Buck-Morris, 1995, p. 112) En este sentido, el graffiti se hace importante para lo que se está exponiendo, porque por medio de estas huellas dejadas en la pared, expuestas a la vista de todos, mostraban los alcances catastróficos del urbanismo, que para el caso vamos a referenciar a continuación.

## **2.2. New York**

En Nueva York el proceso de urbanización llevó a una restauración desde finales de la década de los setentas hasta los noventa; tiempo para el cual su arquitectura promovió varios cambios tanto en la infraestructura de la ciudad como en las condiciones de vida de sus habitantes. El “renacimiento” o “embellecimiento” de Nueva York comenzó cuando se cambió de una economía con base en la industria manufacturera a una de bienes y servicios en los años setentas, después de casi una década sin transformaciones

urbanas. El ascenso de Nueva York como emporio financiero llevó a un rápido proceso de desindustrialización, las empresas entraron en crisis y muchas tuvieron que cerrar, registrándose la mayor tasa de desempleo. La administración de la ciudad, en vez de ayudar a las personas, procedió a hacer un recorte en el presupuesto destinado a esos lugares, que se reflejó en el cierre de hospitales, colegios y estaciones de bomberos. Estos recortes también afectaron la prestación de servicios básicos como calefacción y recolección de basuras, y los habitantes de estos lugares se vieron obligados a abandonar sus barrios y predios. Lo que siguió al abandono de los lugares fue la demolición de casas viejas y luego la construcción de edificios de lujo, empresariales y lugares de entretenimiento (Candela, 2007, pp. 32-33).



Fenómeno visto mundialmente en las grandes ciudades. Alemania 1984

**Imagen 1.** Anónimo, Especulación, expulsión, derribo. 1997. Colonia-Ehrenfeld. Imagen tomada de Johannes Stahl, Street Art (2009). Editado por H. F. Ullmann pag 77.

Así, algunas fábricas quedaron en el centro financiero y sus trabajadores, con el fin de mantener sus empleos, prefirieron vivir cerca de la fábrica, donde los costos como los del arriendo eran mucho más altos, debido a la valorización que este centro iba adquiriendo. En esta situación, los obreros, por pagar los arriendos costosos, afectaron

su alimentación y su vestimenta. Aquí aparecen una vez más los efectos colaterales de todos estos procesos de modernización de las ciudades, puesto que los restauradores justificaron la necesidad de una nueva cara para la ciudad por el deterioro de ésta, pero provocan a su vez un deterioro de las condiciones de vida de algunos de sus habitantes. (Candela, 2007, p. 84).

Empieza a producirse el fenómeno de la *gentrificación*, que se refiere precisamente al cambio que sufrían los barrios al ser llevados a un proceso de modernización para albergar a personas con un mayor poder adquisitivo. El origen de este término se remonta a la Inglaterra de la Revolución Industrial, en donde la burguesía se desplaza hacia zonas rurales rediseñadas para el descanso; pero en el New York de 1970, el término se refiere al desplazamiento que tiene la clase media de los suburbios hacia el centro histórico de la ciudad, cuando se empieza a readecuar estilísticamente la zona, desplazando a los anteriores propietarios que no podían con los altos costos del sector inmobiliario, y llegando, estos últimos, a los suburbios ya desvalorizados. (Candela, 2007, p. 145)

En las grandes ciudades, el movimiento de capital asegura que con las fuertes inversiones se puede extraer mayor rentabilidad, pero que a la vez se debe reinvertir para seguir produciendo más capital (Harvey, 2008). Para esto, el fenómeno de la construcción se constituyó en una “salida” recurrente al problema de la inversión, se invierte en construcciones. Las grandes urbanizaciones aseguran el flujo de capital. Así las cosas, la cuestión es que en las ciudades que estamos estudiando las construcciones se mostraban como un asunto de modernización y progreso, cuando realmente eran un asunto de inversión de capital, es decir, la búsqueda de más capital, de modo que lejos se estaba de intenciones de solucionar la compleja situación social de la ciudad.

### **2.2.1 Cuando los muros gritan**

*La calle se puede apreciar como teatro, se empieza a leer en los materiales teniendo en mente un análisis que proporcione una apreciación del conflicto entre la naturaleza y el hombre. El ejercicio propone [refiriéndose a voltear a ver los espacios deteriorados de la ciudad] despertar la sensibilidad del espectador desprevenido, buscando así dignificar lo cotidiano. Frente a la destrucción –construcción se evidencia un cambio de expectativas, donde lo posible y latente que contiene el vacío se convierte en una presencia contundente. (Monsalve; 2009)*

El East Village fue uno de esos barrios en los suburbios de Nueva York donde fueron a parar algunas de las personas sin hogar por la gentrificación. El Graffiti<sup>11</sup> fue apareciendo en las fachadas de las casas deterioradas de East Village y otros puntos, en trenes y otros espacios de flujo de personas. Los *tags* o *writing*, emergían en medio de este espectáculo de gente vagando por las calles, desplazados y desempleados sin un lugar donde vivir. En este barrio se concentraron artistas tales como Andy Warhol y David Bowie.

Muchos de ellos eran jóvenes de Brooklyn y del Bronx, quienes empezaron a cubrir las paredes de los espacios públicos –tapias, vallas publicitarias, andenes, túneles y vagones del ferrocarril metropolitano- de garabatos y pintadas. (...) Otros, huyendo de sus guetos, dejaban sus huellas o sus marcas anónimas en los muros urbanos con actitudes despolitizadas e indiferentes al *establishment* y con la única voluntad de afirmar su identidad y dar testimonio de su existencia en el seno de un sistema que los tenía apartados. (Guasch, 2000, p. 367)

---

11 La palabra Graffiti hace referencia a dibujos o letras pintadas en la calle; sin embargo, bajo diversos estudios ha sido asociado a varias inscripciones gráficas a lo largo de la historia, haciendo casi que antiquísima su aparición. Etimológicamente, el término graffiti es tomado del italiano cuyo plural es “graffito” que significa marcas o rayas en los muros. Uno de los que utilizó este término fue Hurlo-Thumbo, quien en una investigación tomó frases escritas en los baños, realizando una publicación en el año de 1731. Después, para 1853, el arqueólogo Raffaele Garruchi divulgó el término “Graffito” para catalogar las marcas en las paredes de Pompeya para el tiempo del Imperio Romano. Para el siglo XIX se vieron en varios muros de la región austrohúngara la inscripción “Kyselak”, de quien se cree era un funcionario de registro llamado Josef Kyselak, quien para algunos es el primer graffitero en la historia. Para la Segunda Guerra Mundial, se hizo legendario el “Kilroy was here” (Kilroy estuvo aquí) entre los soldados estadounidenses quienes marcaban los barcos o aviones enemigos destruidos con aquella frase; la marca consistía en una persona de nariz larga y calva por encima de lo que parecía una valla. En 1973 el “Hello my name is...” fue una frase que se vio en varios muros de Nueva York para el tiempo en que se estaba haciendo la inserción del graffiti en algunas galerías y en el ámbito *hip hop*. Incluso las leyendas en los muros de mayo del 68 en Francia, hacen parte del estudio de la historia del graffiti, éste es un tipo de graffiti “social”, del cual se ha hecho resaltar su fuerza revolucionaria, esencia para muchos del arte del graffiti. En la actualidad, “graffiti” es el nominativo plural del latín “graffitus” que alude a las marcas realizadas en el Metro de Nueva York en los 70s; sin embargo, el término “graffitero” era una designación que a muchos les incomodaba porque designaba “garabatos”, término que opacaba la estética y virtuosidad, así que entre ellos mismos llamaban a su labor Writing: “escritores de graffiti”. Esta expresión surgió en Pittsburg, EEUU y en Nueva York en 1969 con Julio 204, Cornbread, Top Cat y el “Latin Pride” Mico, nacido en Barranquilla, Colombia. Según esto, se dice que es erróneo afirmar que el primer writing de graffiti fue Taki 183, puesto que su aparición fue poco después, además que su reconocimiento se dio por la entrevista que dio al New York Times en el año de 1971, cuando se hacía por primera vez una publicación respecto de este arte en un medio masivo. Graffiti es hoy una palabra genérica que engloba a muchas escrituras de tipo mural, letras, stickers, entre otras, tales como las realizadas en el Street Art, sobre cualquier superficie y con cualquier tipo de contenido (Stahl, J 2009), (Peña, 2013), (Kelp, 2007) y (Zona 57, 2014).

En este escenario, el graffiti se constituyó en una forma de enfrentarse a las restricciones de la propiedad privada y contra el Estado que aniquilaba las posibilidades de existencia de aquellos jóvenes que se encontraban vagando por las calles. En este sentido el El graffiti, a manera *tags* como los del Metro de Nueva York, surgió en esta atmósfera de *ruina*, que muestra la cara fea de la modernización de la ciudad y que llegó a convertirse en una expresión artística que transgredió los esquemas del arte tradicional.



**Imagen 2.** Anonimo, Lee Quiñones, Mural de Nueva York 1981. Imagen tomada de Johannes Stahl, Street Art (2009). Editado por H. F. Ullmann pag 153

En medio de este panorama, algunos artistas fueron conscientes de la necesidad de formular posicionamientos alternativos de resistencia a la expansión del nuevo espacio oficial, e incluso fueron capaces de elaborar un arte público crítico y no colaboracionista con el rediseño de la nueva ciudad. (Candela, 2007, p. 20)

Dispuesto en la ciudad, el Graffiti iba en contravía de ese urbanismo idealizado hegemónico que habilitaba el orden y la planificación del uso del suelo del área urbana







Andy Warhol compartió con varios de estos talentosos del spray, dándolos a conocer en el mundo del arte, presentándolos en galerías y filmes: es el caso de Samo (Jean-Michel Basquiat), un artista del mundo del graffiti, quien fue invitado a exponer en galerías del East Village pintando sobre lienzos y haciendo parte de filmes. (Davis y Johnston, 2013)



**Imágen 4.** Rubén Díaz Caviedes, Riding with dead. Autor: Jean- Michel Basquiat 1988  
Imágen tomada de [http://www.elconfidencial.com/cultura/2013-08-13/basquiat-el-triunfo-de-un-artista-gracias-al-racismo\\_17380/](http://www.elconfidencial.com/cultura/2013-08-13/basquiat-el-triunfo-de-un-artista-gracias-al-racismo_17380/)

Para ese momento, afirma Guasch, el Graffiti giraba en torno de quienes querían sobresalir y de alguna forma escapar de su marginalidad. Por un lado estaban los que decían respetar el estilo y seguir siendo anónimos, y por el otro lado estaban los que empezaron a hacer cuadros en las galerías con spray sobre lienzos teniendo un mercado muy atento a acceder a ese mundo exótico de New York. Además, se hicieron experimentos en otros tipos de formato y sobre superficies como madera, cuyo resultado fue positivo hasta el punto de que se expandió más el canal mercantil. (Guasch, 2002,

pp. 369-371) Esto fue para la década de los ochentas, tiempo en el cual estaban siendo absorbidos por la moda, música y las películas: sus creaciones estaban siendo conocidas a nivel mundial, principalmente por el auge en exposiciones y encuentros con el mundo del arte pero sin ser considerados artistas por no tener una formación académica, sino un conocimiento adquirido en la calle. El mundo de la moda empezó a difundir prendas distintivas del rap y del *breakdance* como parte de la cultura *Hip Hop*.

Con un público interesado, se empezaron a buscar categorías en medio del arte para situar a los *pieces* neoyorquinos. El graffitero Rammellze, quien poseía una formación artística, fue uno de los primeros teóricos que intentó difundir términos como “futurismo gótico” o “panzerismo iconoclasta” al notar que eran vistos como folklore o Art Brut. (Guasch, A. 2000, p. 368) En cuanto a las categorías, la nominación *Street Art* surgió en 1985, cuando se publicó un libro con el mismo nombre que había reunido diferentes estilos de Graffiti ya reconocidos por todo el mundo. En cuanto se hizo más popular este nombre, incursionaron todas las acciones callejeras de corte subversivo dentro del espacio público (Stahl, 2009, p. 175): las intervenciones, los Graffitis, las serigrafías<sup>12</sup> (plantillas), las pegatinas y los carteles.

El arte urbano nacido de las calles de New York, cobró gran importancia en la escena del arte que transgredió las normas artísticas de la tradición. La idea de un arte puro, nacido en las calles de la ciudad encajaba con la idea de muchos artistas vanguardistas que era hacer del arte un objeto político que rompiera las barreras del tradicional -sujeto a la academia- y buscando la novedad y libertad de las expresiones. Este arte ligado a las dinámicas de la calle, ha conservado su interés principal que es la afirmación de la existencia frente al poder del Estado. El Graffiti así como otro tipo de arte urbano, se mimetiza formando parte de la arquitectura de la ciudad, pero es un arte público crítico, un contradiscurso, una forma de resistencia, que se desmarca de aquel arte del que el sistema se sirve para perpetuar el estado de cosas, el que hace parte de la *fantasmagoría* que produce el adormecimiento, la alienación de los individuos, de la masa.

---

12 Las plantillas o serigrafías se realizan a través de bocetos que se pegan a la superficie y se rellenan. Esta es una forma rápida y discreta de elaboración. Dentro de esta práctica se crea una gran conexión con el entorno, puesto que hay una planeación para la escogencia del lugar (Muchos reconocen el espacio fotografiándolo)

### 2.3. Bogotá: Una ciudad de colores

El Graffiti en Bogotá ya se venía utilizando como arma política posiblemente desde los años 60s por los movimientos obreros, estudiantiles y por las guerrillas, pero a manera de *tags*, tal como se presentó en el Nueva York de los 70s, sólo aparecería hasta los ochentas con el eco del hip hop, que reunía al rap, los Djs, el break y los grafos en una misma forma artística. Lo primero que llegó a Bogotá fue la onda del break con bandas como Mc Hammer que presentaba coreografías con acrobacias y giros de gran dificultad, que fue ganando adeptos entre los jóvenes principalmente de pandillas que competían a partir de la innovación de su propio baile. Sus demás elementos, fueron llegando a través del contacto con otros amantes del género, para adquirir música y prendas de vestir. El hip hop se amoldó a barrios como Las Cruces, La Perseverancia, Policarpa Salavarrieta y Ciudad Bolívar, que se identificaban con su historia, su desobediencia y resistencia ante las situaciones opresivas que veían en sus barrios principalmente. Fue entonces como el grupo La Etnia y Gotas de Rap del barrio Las Cruces, marcaron una gran tendencia en este género. (Subterrain Films, 2006)

No crecimos en un barrio marginal o en las periferias de la ciudad y por ello conocimos los *tags* aproximadamente a principios de los años noventa; años en los que las letras indecifrables en las fachadas generaban recelo entre los propietarios que las asociaban con pandillas o delincuencia común marcando sus territorios: los trazos, firmas, nombres, seudónimos acompañados de otros elementos tales como símbolos, aportaban estilo y contenido dando un certificado de que habían estado allí. A medida que se fue dando a conocer el movimiento por distintos sectores de la ciudad, se hizo para el año de 1996 el primer festival de rap que tuvo la ciudad: *Rap a la torta*, que contó con una convocatoria de casi treinta grupos nacionales, además de presentaciones de breakdance, DJs acompañados de MCs, y grafos (Nullvalue, 1996).

Eso fue para el tiempo en que empezamos a desplazarnos solos por la ciudad; a experimentarla y sobre todo a reconocerla. No recordamos el momento exacto en el que Bogotá se volvió tan extraña a nuestros recuerdos de niños, tal como si hubiésemos vivido en otra ciudad, porque para mediados de los noventas ya era una ciudad de nuevos edificios, pocas zonas verdes y nuevos tipo de transporte.

La calle en ese momento se volvió atractiva, o por lo menos eso era lo que estos graffitis producían en nosotros. Caminar o ir en bus, resultaba más interesante cuando nos

encontrábamos con un graffiti que no habíamos visto anteriormente y queríamos descifrar qué era lo que decía. Desde la incursión de los *tags* y el arte urbano, los espacios públicos empezaron a tener otro aspecto: colores y contenido que han ido llenando la ciudad al punto que ahora es una galería visual. Ir en Transmilenio es encontrarse con murales de grandes formatos, *pieces* (letras de diferentes estilos), *stencil*, dibujos (pictografías), carteles e incluso pegatinas. El centro y la calle 26 con sus pasos vehiculares subterráneos y puentes son unos de los tantos lugares donde podemos apreciar toda esta iconografía popular.

El fenómeno del *Street Art* se ha posicionado en Bogotá, hasta el punto en que hemos visto que una de las muchas razones por las cuales llegan algunos visitantes a la ciudad es por sus graffitis y murales. En gran medida, con el auge de las redes sociales y las diferentes plataformas virtuales destinadas a divulgar estos contenidos artísticos, se ha visto que hay una gran cantidad de gente que sale a las calles a transformar los espacios, ya sea de manera individual o colectiva, pues las calles se transforman en lienzo en donde se plasman ideas, convirtiéndose toda esta “iconografía popular” en arte u otros conceptos que generan opinión. El posicionamiento del graffiti en Bogotá ha llegado al punto en que ya se fabrican marcas propias en materiales exclusivos, además de la existencia de tiendas que llegan a manejar una gran línea de productos como prendas, libros, vasos, accesorios, *stickers*, entre otros. Hemos asistido incluso desde el ámbito museístico, a exposiciones de *Street Art*, como la realizada a principios de 2015 en el Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá, en donde se expuso el *writing* con Signature de Joems, El Colgado de Chanoir; la intervención con la técnica *cadáver exquisito* en una serie de dibujos por parte del colectivo Mons Truación (MAC, 2015)

Debemos mencionar que la incursión del graffiti a los museos, se da a partir de unos cambios que se fueron dando en materia de museología. Después del surgimiento de la nueva museología con Georges Henri Rivière y su preocupación por la inclusión del público, en la década de los setentas, pululaban nuevas propuestas museológicas para hacer que la gente asistiera a los museos, intentando romper de alguna manera las barreras espaciales del museo. A finales del siglo XX la museología crítica da una respuesta al asunto del papel de los museos en la sociedad: el público no se ve como un consumista sino como aquel que puede cumplir una función reflexiva y más activa, apropiándose de su patrimonio e identidad cultural. En ese sentido, los Museos de Arte Contemporáneo del mundo, han realizado un papel importante, pues dentro de sus

actividades y exposiciones han presentado elementos que comúnmente no se pensaría ver en un museo; esta nueva manera de construcción de museo pretende abrir oportunidad al diálogo con la comunidad como un proceso de creación (Flórez Crespo, 2006). Frente a esto, también encontramos que los cambios que se han manifestado en el arte, tienen como resultado el cambio en la manera de exponerlo, ejemplo de ello fue la exposición *Time Square Show* realizada en 1980, en un edificio viejo de Midtown en New York (Guasch, 2002, p.p 369).

En consonancia con lo anterior, nos hemos encontrado con un discurso que la ministra de cultura en Colombia en ese entonces, Consuelo Araújo, daba al inaugurar el primer Salón Nacional de Arte Popular en 2004, patrocinado por la British American Tobacco, afirmando que éste era:

Un espacio abierto para todos aquellos que ejercieran la plena libertad creativa sin reparos de ningún tipo. El Salón es en sí mismo, una oportunidad única para que el país conozca y aprenda nuevos lenguajes estéticos, nuevas simbologías y nuevas representaciones que demuestran cómo la gente necesita expresarse artísticamente, independientemente de las limitaciones que históricamente el mismo medio cultural ha marcado (Como se citó en Flórez, 2013, p. 35).

En ese momento se da un paso fuera de los espacios de la ciudad y casi para esas fechas se empezaron a generar políticas que han llegado a regular la práctica del graffiti en espacios autorizados que respeten el patrimonio arquitectónico y la propiedad privada. El más reciente que se implementó ha sido el decreto 075 del 22 de febrero de 2013, que contempla la regularización y control del graffiti en la ciudad como parte de una práctica pedagógica que permita prever “futuros actos vandálicos” (Alcaldía Distrital de Bogotá, 2013).

Sin embargo, frente a estos intentos de sacar de la calle y domesticar al graffiti, hemos visto que éste no ha perdido su capacidad de contradiscurso en la medida en que sigue siendo una voz de denuncia. El graffiti continúa realizándose en espacios prohibidos, sin distinguir entre espacios en los que está permitido y en los que no, haciendo eco de su contraposición a la propiedad privada. Es más, hace un tiempo vimos como muchos se movilizaron a recuperar esos espacios que se habían ganado en la ciudad. Esto fue lo ocurrido en la calle 26 de Bogotá en 2014 que por orden del Alcalde sustituto interino del Alcalde Petro, Rafael Pardo, se borraron los graffitis

Lo primero que hizo Rafael Pardo en su breve paso por el Palacio Liévano fue mandar a borrar los grafitis de la Calle 26, dizque por razones de ornato. Pintar muros es considerado en el mundo entero un asunto de canallas; un acto de vandalismo. En sociedades civilizadas, “ensuciar” el espacio público o privado da pequeños carcelazos o multas. Aun así, los alcaldes de las grandes urbes, conscientes de que el grafiti no va a desaparecer porque sí, han creado espacios legales para que artistas callejeros y activistas dejen allí su impronta. Sin embargo, a saber por qué, los amantes del aerosol tienen una demostrada preferencia por los muros prohibidos. Es así como su prestigio se mide en muchas ciudades por la cantidad de multas y estrujones que han recibido. (Ruíz, 2014)

Esta es la dinámica del grafiti. El grafiti permanece, se pueden borrar un día muchos graffitis, pero en su lugar aparecen otros, esto hace parte de su mayor potencial puesto que no deja de moverse entre la gente y denunciar las condiciones en la que se desenvuelve nuestra sociedad.

### **2.3.1 ¿Hacia una nueva cara de Bogotá?**

En Bogotá se han realizado “procesos de urbanización, queriendo con el desarrollo físico llevar a cabo un rompimiento con formas arraigadas de siglos pasados.”(Monsalve; 2009, p. 16) Una de las transformaciones claves para nuestra ciudad fue la ocurrida a finales de los noventa, con la Alcaldía de Enrique Peñalosa.

Proyectos inmobiliarios se empezaron a ofertar por la ciudad, siguiendo igualmente el discurso del “embellecimiento” urbano. Se hizo la demolición de muchos zonas precarias de la capital, lotes baldíos y lugares de invasión, se empezaron a ampliar las vías para el futuro sistema de transporte, el distrito incluso compraría a sus propietarios sus viviendas por valores por debajo de su costo real, para hacer efectiva una inversión a futuro. La idea era clara, se tumbarían edificaciones y sitios deteriorados para dar paso a amplias avenidas y nuevos proyectos de vivienda. Con las nuevas construcciones y el paso del Transmilenio se valorizaron esos terrenos que en su momento no alcanzaban a prometer mayores ofertas, las transformaciones urbanísticas estarían ligadas a unos intereses económicos del mercado de terrenos, que proporcionarían ganancias en la medida que la inversión sería mínima en comparación a sus ganancias. A este respecto,

había un amplio mercado para inversionistas y empresarios dispuestos a invertir, pues como ya lo habíamos mencionado, el problema de los “excedentes de capitales” se empezaron a solucionar con el negocio de los bienes raíces y esta sería una buena manera para poder invertir.

Las nuevas plazoletas y corredores viales tuvieron el aparente fin de darle un nuevo aspecto a sectores marginales como el Cartucho que dio paso al Parque Tercer Milenio. Por el contrario, ésta fue una medida de valorizar los terrenos y quitarse del camino ese “problema” de ver a la gente habitando ese sector con ese aspecto.

Los planes de Renovación Urbana para la zona de Santa Inés, no consistían en formalizar el negocio del reciclaje, sino quitar el Cartucho y poner el parque Tercer Milenio, para valorizar la finca raíz de sus alrededores (San Bernardo, San Victorino, La favorita). El interés era deshacerse del Cartucho para mover a los recicladores a otras zonas y para darle espacio a la Unidad Administrativa Especial de Servicios Públicos - UAESP. Desde ese entonces este consorcio de basura español empezó la negociación con el Distrito y de esta manera la inclusión de Bogotá en el negocio mundial de la basura (María Teresa Salcedo, como se cita en Morris, 2011, p. 119)

Los desalojados habitantes del Cartucho, ubicado en el barrio Santa Inés, se concentraron con el tiempo en una zona aledaña: la calle novena entre 15A y 15B a la que se le daría el nombre de La Calle del Bronx. A algunos de quienes les fueron comprados sus predios de esta zona, consiguieron mejores posibilidades de vivienda en comparación con la que tenían, mientras a otros les tocó conformarse con lo que habían recibido, buscando un sector que se acomodara a sus posibilidades económicas. Este desalojo logró sacar a la luz uno de los tantos problemas que las administraciones públicas habían tratado de ocultar. En perspectiva de este nuevo caos en los problemas de la ciudad nos podríamos preguntar entonces ¿Para quién es realmente todo el confort, la seguridad y la ampliación de los espacios en la ciudad? ¿Quiénes son los que disfrutan de ello? Realmente creemos que no es para los barrios con las mayores necesidades, pues encontramos un sinnúmero de atropellos e invisibilizaciones de realidades que, por una parte, se le puede adjudicar a los malos gobiernos y sus negocios corruptos y, por otra, a la manera en que los ciudadanos conocemos la realidad, pues realmente no la aprehendemos, no la tomamos, sólo nos enteramos de lo que está pasando y sólo llegamos a posibles juicios sin empezarnos a preguntar qué es

lo que está de fondo en todo ello. Esta actitud que podríamos llamar “distraída”, frente a diferentes situaciones, es a la vez lo que posibilitará el efecto *shock* del graffiti.

Los *shocks*, son proyectiles lanzados al ojo del espectador, activando la vía táctil del individuo (Benjamin, 2008, p. 80) La recepción táctil es la recuperación del asombro de ver lo opuesto a lo previsto, a lo común, dirigir la mirada hacia lo cambiante; por ejemplo, en las obras dadaístas la actitud táctil es la capacidad de escandalizarse, de asombrarse. Respecto al graffiti podemos decir que su efecto shock es la manera por la que el espectador puede llegar a “tocar”, a *actualizar* la realidad, reconociendo esos signos, alarmas o huellas que para éste caso estarían difuminadas en la ciudad. Paso seguido, ir despertando la actitud del coleccionista que, tal como lo describía Benjamin, tenía aptitudes *táctiles*, viendo tesoros en todo lo que tocan con la posibilidad crear relaciones entre ellos.

Tomaremos a continuación el graffiti de la calle 26 con carrera 15, como ejemplo de lo que nos referimos con el efecto de *shock*. Por su gran formato y sus colores vivos, éste no escapa a la vista del transeúnte. En nuestro caso, lo que inicialmente nos suscitó este graffiti fue la ternura de dos seres que se aman. Esto evidencia que el graffiti logra transmitir ciertos estados anímicos con los cuales podemos identificarnos. Este diálogo que se establece entre el mural y el transeúnte, las asociaciones que se van dando a partir de nuestra rutina diaria, podrían hacer el ejercicio de acostumbrar al transeúnte a percibir la ciudad como llena de contenidos. El Shock que produce el graffiti posibilita poner pausa a la rutina y ver en esos *flashes* una manera de enfocar la atención en ciertas alertas o “avisos de incendio” que se han ido tejiendo en la ciudad. Que consecuentemente, nos pone en una situación de búsqueda o investigación.

Nos pusimos en la tarea de investigar quienes eran las personas que aparecían en él y si tenía algún título. Este graffiti se llama “El beso de los invisibles”, representa a dos personas, Hernán y Diana, habitantes de la calle del Bronx de Bogotá, que comparten su necesidad por el consumo de droga y el alcohol. Éste graffiti presenta dos seres ubicados casi que en otra esfera, lejos de las precarias condiciones de su entorno y teniéndose el uno al otro. Estas dos personas se conocieron en la calle del Bronx, y pese a que provienen de sectores sociales distintos, la calle logró unirlos. Los orígenes del graffiti remontan a una convocatoria de IDARTES para pintar cuatro muros de la calle 26 en conmemoración de los 475 años de Bogotá, el colectivo Vértigo Graffiti compitió con el formato tomado de una foto de Héctor Fabio Zamora, reportero gráfico del



periódico El Tiempo, tomada en una visita del presidente Juan Manuel Santos a la zona del Bronx. Mientras la pareja hacía su vida, ignoraban que su acto sensible pasaba a hacer parte de una oportunidad para contar una historia distinta a la mera visita del presidente, que permitió visibilizar parte de la historia de un país.

“El beso de los invisibles”, es un título bastante acertado porque toma a esos invisibles, “despojos humanos”. “El beso de los invisibles” se convierte entonces en una experiencia reflexiva sobre los lugares y las personas invisibles para la ciudad. Nos referimos a aquellos lugares marginales y aquellas personas que aunque presentes son abandonadas y olvidadas, pues así como ocurre con la renovación urbana que intenta eliminar estos sitios, la invisibilización de personajes como Diana y Hernán es una manera de eliminar también a las personas. La imagen aquí juega una serie de relaciones que nos permite pensar en una ciudad que sigue viva por medio de una historia de amor, de un beso que podría ser el de cualquiera, “el beso” del austriaco Gustav Klimt, o el beso entre el marinero y la enfermera en "El día de la victoria en Times Square", de Alfred Eisenstaedt en donde su imagen inmortalizada como emblema, recuerda el triunfo de las tropas estadounidenses sobre las fuerzas japonesas, el final de una guerra, y que fuera reproducido en la película *Watchmen* producida en el 2009.

Finalmente, vemos cómo el “El beso de los invisibles” es una muestra de aquellas fuerzas antagónicas que logran componer una misma unidad y compartir un mismo lenguaje, es la historia de una Bogotá visible y de una Bogotá invisible, del amor que como surge en lo limpio también surge en lo sucio, de lo visible y lo invisible, el de lo ilegal y la legalidad, de la noche donde se crea y el día donde se contempla, de la guerra que se vive dentro de nuestra ciudad, del conflicto de clases, de las desigualdades sociales. Este graffiti se ha convertido en una huella, rastro del tiempo que quiso tocar, pero también de otros tiempos que se suman, anacrónicos entre sí. Este abordaje del graffiti es sólo el principio de una propuesta hacia problemas y debates en torno a esos hechos impuestos o invisibilizaciones. En relación con las categorías utilizadas por Benjamin, pensamos que la historia que se desprende de éste graffiti hace parte de ese pasado “no concluso” que ha sido tachado, ocultado y suprimido. Este es uno de los desastres o ruinas que fue dejando el progreso que prometía el avance de la ciudad. Con una mayor cautela, podemos decir que estamos empezando a abrir ese abanico, a desplegar los pliegues, a ver aquello que ha sido invisibilizado.



**Imagen 5.** El beso de los invisibles, realizado por el colectivo Vértigo Graffiti 2013

Proclamación del triunfo en la Segunda Guerra Mundial por parte de los aliados, que fuera reproducido en la película Watchmen (2009):



**Imagen 6.** Taringa!, Otra toma basada en una fotografía basada en una fotografía histórica. El beso robado en el J-Day. 2012. Imagen tomada de <http://www.taringa.net/posts/info/15471152/Watchmen-Todos-los-detalles-de-la-pelicula-Update-4.html>

El beso plasmado en una de sus obras por el pintor austríaco, Gustav Klimt, que precisamente se titula *El Beso* (1907-1908):



**Imagen 7.** Julio Vives Chillida, Julio, *El beso (los enamorados) de Gustav Klimt*. Un ensayo de iconografía; Editorial Lulu.com, junio de 2008, ISBN 978-1-4092-053. Imagen tomada de [http://es.wikipedia.org/wiki/El\\_beso\\_%28Gustav\\_Klimt%29](http://es.wikipedia.org/wiki/El_beso_%28Gustav_Klimt%29)

Para finalizar, las tres ciudades evidencian que el discurso del urbanismo juega con más de una intención oculta. La transformación de las ciudades ha causado el desequilibrio de las percepciones y de las relaciones sociales; el intento de construir una ciudad moderna trajo otros problemas que particularmente con los años se han venido agudizando. Suicidios, terrorismo, enfermedades mentales, trastornos psiquiátricos, son sólo algunos de los efectos de la ciudad del espectáculo para la cual el capitalismo, cual Rey Midas, convierte todo en mercancía canjeable. La ruina se mueve entre el ahora y el ayer, entre el recuerdo y el acontecer inmediato. En esta ambigüedad, la ciudad transforma las percepciones del que transite sus calles y desdibuja continuamente este residuo de un síntoma que habita en la sociedad. La ruina deja al descubierto la capa interna de lo oculto y lo expone en presencia de todos (¡el graffiti hace esto!).

Podemos anotar ahora que la insistencia política de Benjamin no va dirigida hacia la negación e imposibilidad de una idea de “progreso” tecnológico o industrial, y por eso no quiere volver o restituir esa experiencia dada de la tradición, del mito; el problema es más bien que este “progreso” de las actuales sociedades no está sustentado en un cambio real y efectivo de las relaciones sociales dadas hasta el momento, por esta razón este progreso lo único que hace es esconder y hacer borroso el hecho de la inmovilidad social; las posibilidades de cambio que podemos generar para habitar y comunicarnos

en igualdad y libertad, permanecerán inanimadas, difusas y borrosas, pues el avance tecnológico que quiere reflejar el urbanismo no se soporta en la liberación del hombre, sino en el control ejercido sobre éste. En este sentido, los graffitis son un medio por el cual la ciudad se contrapone al símbolo de este oprobioso tipo de progreso y modernización. El deterioro urbano, a través del graffiti, tiene el poder de registrar los síntomas de un pasado inconcluso que aún espera ser rememorado

### **3. La experiencia del shock y el graffiti**

La apuesta de Benjamin por la restitución de la experiencia sigue vigente en la ciudad capitalista de hoy, esto no es debido a una simple aplicabilidad de sus categorías de análisis, sino porque a pesar de los muchos años que han pasado y la cantidad de innovaciones tecnológicas que la sociedad capitalista industrial avanzada ha creado, la situación en esencia sigue siendo la misma, es decir, aquella en la que la fantasmagoría hace de las suyas, una serie de imaginarios siguen maquinándose a través de los distintos mecanismos con los que cuenta dicha sociedad.

Los procesos de modernización que hemos descrito en el segundo apartado de este artículo se han intensificado en las ciudades de hoy. Esta sociedad podría ser caracterizada por la velocidad y por la profusión de la circulación de la información; la aceleración es total, sobre todo en las grandes urbes, en la ciudad cada individuo se halla ensimismado, pendiente de lo suyo, lo que se ha traducido en un deterioro de las relaciones sociales, las grandes urbes son cada vez más impersonales; y si la prensa, la radio y la televisión hicieron lo suyo en el París del s. XIX y en el New York de los setentas y la Bogotá de los ochentas y noventas, los sofisticados medios de comunicación y los medios virtuales de hoy hacen lo propio, en cualquier lugar de la ciudad podemos encontrarnos con una pantalla bombardeándonos de avisos y de información, las noticias fluyen vertiginosamente, vemos cámaras por todos lados y hasta algunos periódicos circulan gratuitamente, las aplicaciones en los teléfonos celulares nos mantienen al tanto de cualquier acontecimiento al instante; hasta los productos han entrado en esta aceleración, ya no son tan duraderos, son fabricados para un uso efímero que lleve a su constante recambio. Este ritmo de la ciudad refuerza la alienación del individuo, hasta el punto de que se desenvuelve de tal manera en ella, que es capaz de desarrollar un bloqueo consciente de las influencias externas que podrían implicar la apertura de su *recuerdo* del pasado, de todo aquello que de una u otra manera incidió para llegar a la situación en la cual se halla y quebrarle todos sus

contenidos perceptuales alienados, es decir, que rompa con la fantasmagoría creada por la sociedad industrial.

Dicho lo anterior, tenemos el escenario en el que se despliega un juego en el individuo, que oscila entre la atención y la distracción. En aquella sociedad de la que ya hablamos, en donde el *narrador* ocupaba el centro, la atención se hallaba posada en él, pero en ésta de la aceleración, pululan múltiples puntos en los cuales se posa la mirada, que finalmente no está puesta en ninguno realmente, ello por el vértigo con el cual se cambia de una cosa a otra; para hacernos una idea de lo que queremos decir no es más que pensar en los momentos en que navegamos en internet y vamos dando click y saltando de una página a otra; pues bien, algo parecido ocurre al paseante de la ciudad del que estamos hablando.

Hay tantas cosas que ver, que la percepción se fragmenta en la ciudad. Esta es la dispersión como modo de percepción, tal como podemos leer esta situación de la mano de Benjamin, una lectura hecha en fragmentos, que el autor derivó de sus estudios del cine ruso de su momento: montaje de una serie de imágenes como *flashes* que se agolpan en la mente de los espectadores. Esto que sucede en el cine ruso lo tomará Benjamin como modelo de la posible construcción de una crítica a la sociedad, en la medida en que el individuo tiene la posibilidad de reunir fragmentos, establecer relaciones, construyendo una imagen alternativa de su historia, distinta a la imagen que transmite la sociedad industrial que lo tiene alienado.

Finalmente, creemos que el modo como el graffiti se presenta en la ciudad opera como un *shock* que es capaz de desplegar una especie de montaje de asociaciones produciendo: (1) desaceleramiento del tiempo que linealmente se proyecta hacia el futuro; y (2) discontinuidad en tanto que perfora para abrir los pliegues del pasado. En este sentido hay una atención en la dispersión para la que estaremos preparados, “acostumbrados” (Benjamin, 2008a, p. 82), al ritmo acelerado de la ciudad y a la apertura hacia aquellos destellos espontáneos que podrían conducirnos nuevos encuadres que interrumpen la amañada experiencia sensorial instalada por la maquinaria de la sociedad industrial. Y en ese sentido es como se hace posible tener una experiencia estética a través del graffiti en la ciudad.

## Referencias

Abadi, F. (2012) “Pasado inconcluso y pasado primitivo en la obra tardía de Walter Benjamin: La redención como exigencia del mundo objetivo.” *Δαιμων. Revista Internacional de Filosofía* #57, pp. 51-65.

----- (2011) “La mimesis como lógica del recuerdo: una lectura sobre la noción de “imagen dialéctica” en la obra de Walter Benjamin desde una perspectiva warburguiana.” *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, Vol XVI, pp. 7-25.

Arango Mesa. (2013). Desalojo de la calle del Cartucho 1999. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=wzPTzbf9Syc>

Baudelaire, C. (1994) *Poemas en prosa*, Bogotá: El Áncora Editores.

Benjamin, W. (2014). *Calle de mano única*, Buenos Aires: El Cuenco de Plata.

----- (2008a) “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [Tercera redacción]”. En Benjamin, W. (2008) *Obras* Libro 1 Volumen 2 (pp.49-85).

----- (2008b) “Sobre el concepto de historia”. En Benjamin, W. (2008) *Obras* Libro 1 Volumen 2 (pp.303-318).

----- (2008c). “Sobre algunos motivos en Baudelaire”. En Benjamin, W. (2008) *Obras* Libro 1 Volumen 2 (pp. 207-259).

----- (2005). *Libro de los pasajes*, Madrid: Akal.

----- (1991) “El Narrador”. *Iluminaciones IV*, Editorial Taurus, Madrid.

----- (1994) “Experiencia y pobreza”. En Benjamin, W. (1994) *Discursos Interrumpidos*, (pp. 165-173) Barcelona: Planeta-Agostini.

BOGOTÁ, ALCALDÍA DISTRITAL, Decreto 75 (22, febrero, 2013) Por el cual se promueve la práctica artística y responsable del grafiti en la ciudad y se dictan otras disposiciones. Publicado en el Registro Distrital 5071 de febrero 25 de 2013.

Recuperado de <http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=52019>

Buck- Morss, S. (1995) *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Madrid: Visor.

Candela, I. (2007). *Sombras de ciudad. Arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990*, Madrid: Alianza.

- Davis T. y Johnston, B. (2014). 25 años sin Basquiat. *El tiempo*. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/bocas/25-anos-sin-basquiat/13638376>
- Didi-Huberman, G. (2012). *La supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada.
- El Triunfo de la voluntad. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Tm7EDd28LPU>
- Flórez, F. (2013). “*La Calle como salón de artistas. Apuntes sobre la popularidad del “arte popular”*” En. Peña, E (Ed). (2013). *Dibujos de la calle*, Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Programa de Artes Plásticas. Cuaderno Temático 6.
- Flórez Crespo, M. (2006). “*La museología crítica y los estudios de público en los museos de arte contemporáneo: caso del museo de arte contemporáneo de Castilla y León*”, MUSAC. *Revista de Historia del Arte* # 5, pp. 231-243.
- Guasch, A. M. (2002). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid: Alianza.
- Harvey, D. (2008) “*La Libertad de la ciudad*”, Antípoda # 7, pp. 15-29.
- Horkheimer, M. y Adorno, T. (2009) *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid: Trotta.
- Kelp. (2007). La verdadera historia del Graffiti. [Mensaje de blog]. Recuperado de: <http://www.kelp.cl/2007/04/la-verdadera-historia-del-graffiti.html>
- MAC, (2015). Exposiciones pasadas. Recuperado de <http://www.mac.org.co/exposiciones/pasadas>
- Monsalve, M. (2009). *Bogotá 2009 Modernismo o modernización. Sobrevivientes, ruinas y transformistas, estudios sobre metrópolis, modernidad y arte*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Morris, I.(2011). En un lugar llamado El Cartucho. Crónica, Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural.
- Nullvalue (15 de julio de 1996) “*Rap a la Torta tendrá 23 grupos*”. *El Tiempo*. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento-2013/MAM-433907>
- Peña, E (Ed). (2013). *Dibujos de la calle*, Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Programa de Artes Plásticas. Cuaderno Temático 6.



- Ruíz, M. (2014) “*Defensa de la pared pintada*”. En Arcadia (21 de abril de 2014). Recuperado de <http://www.revistaarcadia.com/opinion/columnas/articulo/defensa-de-la-pared-pintada/36564>
- Stahl, J. (2009). “*Street Art*”, China: H. F. Ullmann.
- Subterrain Films (2006) *Sublevación Urbana (Documental de hip hop colombiano)*. [Archivo de Video] Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=3uzlp-9Ap\\_0](https://www.youtube.com/watch?v=3uzlp-9Ap_0)
- TSB. (2012). La verdad. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=V-je2QL9f2I>
- Vespucci, G. (2010) “*Despertar del sueño: Walter benjamín y el problema del shock.*” *Revista Tabula Rasa #13*, pp. 254-272.
- Weber, M (2012) *Economía y sociedad*, México: FCE.
- Zona 57. (2014). Cómo llegó el hip hop a Colombia. [Mensaje de blog]. Recuperado de <http://www.zona57.com/como-llego-el-hip-hop-a-colombia/>