



Benjamin Juarez

## **Arte Urbano Usos expresivos del espacio público**

**Arte Urbana: Usos expressivos do espaço público**

Campinas, São Paulo

2014





Universidade Estadual de Campinas  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Sociologia

## **Arte Urbano**

### **Usos expresivos del espacio público**

**Arte Urbana: Usos expressivos do espaço público**

Disertación presentada como requisito parcial para la obtención del título de Magister en Sociología al Programa de Pos-Grado en Sociología del Instituto de Filosofía y Ciencias Humanas de la Universidade Estadual de Campinas.

Benjamin Juarez

Orientador: Pedro Peixoto Ferreira

Campinas, São Paulo

2014

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas  
Cecília Maria Jorge Nicolau - CRB 8/3387

J871a Juárez, Benjamín, 1980-  
Arte urbano : usos expresivos del espacio público / Benjamín Juárez. –  
Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Pedro Peixoto Ferreira.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de  
Filosofia e Ciências Humanas.

1. Grafite - Aspectos sociais - São Paulo (SP). 2. Arte de rua - São Paulo (SP).  
3. Sociabilidade. 4. Microsociologia . I. Ferreira, Pedro Peixoto, 1975-. II.  
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.  
III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** Arte urbana : usos expressivos do espaço público

**Palavras-chave em inglês:**

Graffiti - Social aspects - Sao Paulo (SP)

Art, street - Sao Paulo (SP)

Sociability

Microsociology

**Área de concentração:** Sociologia

**Titulação:** Mestre em Sociologia

**Banca examinadora:**

Pedro Peixoto Ferreira [Orientador]

Andrea Mubi Brighenti

Christian Pierre Kasper

**Data de defesa:** 05-12-2014

**Programa de Pós-Graduação:** Sociologia



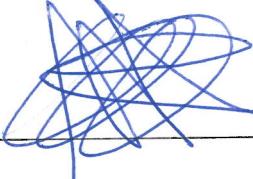
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Dissertação de Mestrado, em sessão pública realizada em 5 de dezembro de 2014, considerou o candidato BENJAMÍN JUÁREZ aprovado.

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida e aprovada pela Comissão Julgadora.

Prof. Dr. Pedro Peixoto Ferreira

---



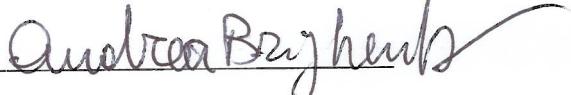
Prof. Dr. Christian Pierre Kasper

---



Prof. Dr. Andrea Mubi Brighenti

---





# Resumen

Hay artes de hacer la ciudad de las cuales todos formamos parte. Este trabajo nació por la preocupación por el vaciamiento y olvido del espacio público, específicamente interesado por las intervenciones artísticas y otras inscripciones espontáneas que aparecen y perduran fuera de un orden urbano planificado. El trabajo de campo se enfocó sobre la red de relaciones sostenidas en y desde la ciudad de São Paulo (SP), y al mismo tiempo en comunicación con artistas y escenarios de fuera: de otras partes de Brasil, así como de Latino América y Europa. Se tomaron en cuenta doblemente los mundos artísticos en sí mismos, y a la vez como mundos sociales que interactúan con el entorno, y con la gente que habita y circula por las calles. La búsqueda fundamental de este trabajo fue aportar elementos para analizar cómo de significado de las intervenciones afectan al entorno y afectan a la manera en que la gente se relaciona entre sí y con la calle misma. Se trabajó sobre los siguientes ejes:

- Entender cómo quedó polarizado el pixação del graffiti
- Rescatar el valor heurístico del relato de un protagonista
- Ver las mutaciones del graffiti desde los mundos artísticos y fuera de ellos
- Etnografiar un espacio continuamente intervenido
- Considerar censura menor como indicio de cambio en uso del espacio público

Algunas partes de la ciudad resaltan por la intensidad y el modo en el que circulan flujos: de gente, de intervenciones, de medios de movilidad. Algunas de estas fuerzas son ofrecidas y tomadas por los poderes del capital y de las autoridades. Otras no. Así crecen formas de habitar la ciudad, en vez de meramente circularla de un espacio cerrado a otro.

**Palabras clave:** Graffiti Pixação Sociabilidad Entorno San Pablo



# Abstract

There is art in the making of the city. We all are a part of that construction. This work originated from the concern about the stripping and leaving aside of public space: specifically interested in the defiance of urban interventions and other spontaneous inscriptions that appear and endure aside from a pre-planned urban order. Fieldwork focused on the web of relations sustained in and from the city of São Paulo (SP), and at the same time in communication with artists and scenarios from elsewhere: from other parts of Brazil as well as from Latin America and Europe. A two-fold consideration approached the art worlds in themselves, as well as the wider social worlds involved in interacting with the environment, and with the people that inhabit and circulate along the streets. The fundamental aim in this work was to contribute elements to analyze how interventions affect the environment's atmosphere and the way in which people interact with each other and with the street itself. The work centered on:

- Understanding how pixação became polarized apart from graffiti
- Rescuing the heuristic value of the account of an artist
- Reviewing the mutations of graffiti from within and outside the art worlds
- Etnographing a continually intervened space
- Considering decreasing censorship as sign of change in use of public space

Some parts of the city stand out by their intensity and the way in which fluxes (of people, of interventions, of means of mobility) circulate. Some of these forces are offered and taken by the powers of capital and authorities. Others are not. In this manner, new forms of inhabiting the city grow, instead of just circulating it from one enclosed space to another.

**Key-words:** Graffiti Pixação Sociability Environment São Paulo



# Resumo

Há artes de fazer a cidade das quais todos formamos parte. Este trabalho nasceu com a preocupação pelo esvaziamento e esquecimento do espaço público: especificamente interessado pelas intervenções artísticas e outras inscrições urbanas espontâneas que aparecem e perduram fora duma ordem urbana planificada. A pesquisa de campo focou-se sobre a rede de relações em e desde a cidade de São Paulo (SP), e ao mesmo tempo em comunicação com artistas e cenários de fora: de outras partes do Brasil, assim como de Latino América e da Europa. Tomaram-se em conta de dois lados tanto os mundos artísticos em si mesmos, quanto os mundos sociais que interatuam com o entorno, e com as pessoas que habitam e circulam pelas ruas. A procura principal do trabalho foi aportar elementos para analisar como as intervenções afetam ao entorno e afetam a maneira em que as pessoas relacionam-se entre si e com a rua mesma. Trabalhou-se sobre os seguintes eixos:

- Entender como veio a se polarizar a pixação do graffiti
- Resgatar o valor heurístico do relato de um artista
- Considerar as mutações do graffiti desde os mundos artísticos e fora deles
- Etnografiar um espaço continuamente intervencionado
- Ver censura menor como indicio de mudança do uso do espaço público

Algumas partes da cidade ressaltam pela intensidade e a maneira em que circulam fluxos: de pessoas, de intervenções, de meios de mobilidade. Algumas destas forças são oferecidas e tomadas pelos poderes do capital e das autoridades. Outras não. Assim, crescem jeitos de habitar a cidade, em vez de somente circula-la de um espaço fechado a outro.

**Palavras-chave:** Graffiti Pixação Sociabilidade Entorno São Paulo



# Agradecimientos

A la CAPES, y al CNPq, que me dieron el pan de dos años para hacer la investigación. A los que me ayudaron rápida y desinteresadamente a hacer mis papeles legales para ir a Brasil: a Arturo Guardia, y en el consulado de Brasil en Córdoba a Francisco Claudio Da Silva. También a la policía civil paulista por permitirme todas las renovaciones anuales de mis documentaciones.

A los secretarios y trabajadores del IFCH, que siempre fueron de extrema ayuda con las tareas formales en la Universidad. Especialmente Daniel Cardoso, Chris Faccioni y Reginaldo Alves. Sonia Bia me ayudó con lo referente a los PEDS (Programas de Estadio Docente) y las becas que ese programa me dió. El profesor Roberto Do Carmo a cargo de Metodología de la investigación –2do cuatrimestre de 2012–, que me dió una visión más acabada de cómo encarar un trabajo de investigación; y a Igor Johansen, que sin saberlo fue un ejemplo de trabajo serio, dedicación, y calidez en el trato personal. La profesora Silvana Rubino a cargo de Introducción al estudio de la Ciudad –1er cuatrimestre de 2013–, que me dió un lugar en su cátedra aún cuando casi no me conocía, y orientaciones útiles sobre materiales de trabajo. También agradezco a los alumnos de los dos PEDS por su participación en clase y las conversaciones fuera de aula y los intercambios vía email. A Bené.

A los que empezaron junto conmigo en la “turma” de maestría, que fue tan motivador en lo intelectual como acogedor. En especial agradezco a Pedro Queiroz y Camila Lima que me ofrecieron espacio cuando lo necesitaba y con los que siempre me sentí en casa. A Marcinho por el buen jeito, de corazón. A Cris DiCavalcanti, desde la otra punta de Brasil me ayudó a ver más sobre São Paulo. Henrique Pasti (¡Me debés una costilla!), con sus comentarios sobre mi proyecto inicial me hizo notar ausencias del trabajo que fueron importantes para el desarrollo posterior. Raphael me contactó con su hermano en Vila Madalena. Nara me presentó a Tatiana, que me mostró conexiones que no había buscado pero me abrió caminos que quedan abiertos para recorrer en el futuro. Danilo Saraiva me dió la bienvenida a Brasil y me acompañó en los primeros pasos de aprender la lengua y la calidez de la cultura local. Sheyla me hizo notar, con la máxima amabilidad, la necesidad de rigurosidad para exponer el trabajo. Además, la mayoría de mis compañeros me ayudaron a revisar mis escritos y mis ideas iniciales en portugués. Con todos ellos quedo en deuda, Tatiana lo vio casi sin conocerme y Rafael aún no siendo colega de disciplina. A Mari Érbia por la hospitalidad ciega. Con Fernando me faltó todavía jugar al ajedrez. A Murilo por el buen humor. Corridas y fútbol con Pedrito y Marco. A Saray, que tristemente se fue antes.

Tuve excelentes compañías fuera de las humanidades. Felino, con quien compartimos grandes momentos desde los primeros días en un hogar conjunto muy grosso y muchas andanzas por Campinas, Unicamp y Sampa. Otro tanto para José Luis y para Irene. También agradezco a Juanchi el interés sobre mi trabajo, un entusiasmo contagioso que me dio ánimo renovado.

Al CTeMe. Me dieron una perspectiva fresca y diferente de trabajo cuando era justamente eso que buscaba. La mezcla de lecturas y de intereses me permitió que a pesar de no manifestarlo siempre al grupo como un todo, me sentí cómodo compartiendo interrogantes personalmente. Stefano me ayudó a estructurar mi proyecto de una manera nueva, Rafael siempre fue muy amigable y relajado cuando todo parecía demasiado duro y cuesta arriba, Diego siempre interpretaba las cosas de una manera afín a mí, lo cual me hacía ver mejor las cosas o las traducía de una manera más clara para los demás; y Laymert fue uno de los primeros en hacerme notar cómo mi tema era visto localmente.

A los profesores que leyeron una versión previa del trabajo. En la banca del examen de Qualificación, Gabriel Feltrán me mostró lo incompleto del cuadro inicial, que no reflejaba del todo la realidad social de lo que es una megaciudad como São Paulo. Emerson Freire, por su especial calidez, siempre me hizo sentir sumamente cómodo y me ayudó a ver el potencial que tenía el referirse al tema del arte, y me incentivó a tomar mayor provecho de las fotos.

A Pedro Peixoto Ferreira, que me orientó siempre con el ejemplo de seriedad en el día a día y valorando el trabajo hecho a cada tramo. Siempre fue un aliento, una hinchada (“uma torcida”) para la investigación. Él veía la riqueza de un mundo desconocido y hasta me sentí halagado cuando me preguntó si con el texto busqué armar una máquina deseante.

A Gustavo Blázquez, que me ofreció desafíos nuevos e inesperados cuando entré al mundo que desconocía de las etnografías. Me ayudó a valorar de primera mano la experiencia de los que actúan efectivamente en el campo, en un nivel diferente al de la teoría pero tomándola en cuenta para pisar bien con los pies sobre el terreno.

A Pierre Christian Kasper, que hizo un trabajo inaugural y muy en la calle, lo que me afirmó hacia mi propio camino. Su escritura amena me ayudó a tener en mayor consideración la mirada del lector, la situación encarnada de los protagonistas de la investigación, y a la preparación del texto.

A Andrea Mubi Brighenti, por el estudio sistemático de lo que yo desconocía. Cada lectura de sus trabajos me orientaba a un nuevo tópico a retomar o desde el cual avanzar más allá de lo que había pensado antes. Gracias por la voluntad de leer el trabajo de quien no conocías.

A todos los artistas urbanos durante el tiempo de esta investigación, sin los cuales este trabajo estaría absolutamente vacío. (Ver créditos en el Índice alfabético, al final). A todos los que trabajan/trabajaron en las galerías; en especial a Mari Green, Baixo Ribeiro, Jerry Batista,

Elián Chali, Nicolás Contreras, Laureano Solís y Agostina. A Lúcia Rosa, de Dulcinéia Catadora. A Diego Cortés de Llanto de Mudo; y a Andrés Nieva, de Textos de Cartón. A Juampi Andrade. A los artistas que me inspiraron de chico, en todos los cómics y en las ilustraciones de cuentos. En especial agradezco la creatividad y simplicidad en el trazo y el ingenio de Quino. Importante también Shel Silverstein, que disfruté en todas mis edades.

A Eduardo Senac, por la inspiración en uno de los mejores libros que haya leído.

Un agradecimiento muy especial a los que me ofrecieron leer las últimas versiones de este trabajo, lo cual ayuda siempre a terminarlo: a Rainer que me contagió calidez, entusiasmo por trabajar y el gusto por lo diferente. También Joyce me dió una buena perspectiva de la sociología local y me mostró el ángulo desde el que se podía ver mi pesquisa en Brasil. Julieta Cementerio me dió fotos generosamente y encima me ofreció una lectura del trabajo completo. fueron una grata sorpresa sobre el final del proceso de escrita, un último empujón para encaminar el trabajo para que también se pueda leer de manera no técnica. Javi Mattio por la avidez de compartir materiales interesantes. A Luquino, por contarme de su experiencia artística en Francia y poder ver en el trabajo algo más allá de lo que yo conseguía. Gracias también a Flor Malvasio en la veta fotográfica. A Nacho Cámara por darme data de ese mundo local: Favela.

Gracias también a los que ayudaron en lo formal, y dieron apoyo técnico o material. Elaboraron modelos de tesis: Gerald Weber, Miguel Frasson, Leslie H. Watter, Bruno Parente Lima, Flávio de Vasconcellos Corrêa, Otavio Real Salvador, Renato Machnievscz, Lauro César Araujo. Me hicieron más fácil la redacción del trabajo en formato L<sup>A</sup>T<sub>E</sub>X para presentar en la universidad conforme a los patrones requeridos. Gracias a los desarrolladores de la distribución del SO crunchbang-debian, openbox y de kile. Agradezco también al fallecido y olvidado August Dvorak, y a los que patentaron e instalaron universalmente el software vía ANSI en 1982. Gracias a su distribución de teclado me ayudaron a que largas horas de mecanografía me sean físicamente mucho más relajadas y agradables.

Una mención a los no-humanos de la investigación. Paredes que cada vez hablaban más. Los fundamentales espacios negativos de la ciudad. Los materiales de intervención: pinturas en spray, latex, rollers, pinceles, moldes de stencil, papeles, adhesivos, siliconas, cintas, stickers, colas de farinha, proyecciones digitales. El celular que me permitía sacar fotos. También los montones de ómnibus, trenes, subtes (y sus medios de circulación: caminos asfaltados y vías) y aviones que tomé. La lluvia. Me acuerdo feliz de las comidas que me permitían andar y hasta ser moneda de trueque para ofrecerles algo de mi parte a los artistas: mis propias horneadas *chocolate chip cookies*, chocolates Lindenburg, Fernet Branca, Cynar, pães de queijo, arroces con feijão, algún sânguche, un paquete de nachos, y el siempre infaltable açaí.

A Nacho, por el espacio en Radia Rebel y la música indie, hip-hop francés y brasiler.

A mis amigos, que aunque no estuvieran siempre frescos sobre lo que trabajaba eran un punto de referencia. A montaño, que cuida el cotidiano. A Pepón, que siempre me invita una cerveza cuando lo necesito y es un público generoso, y además me incentivaba a escribir para leerme. Al Luigi, que siempre me apoyó en todo y se interesó en saber lo que pude la sociología. Juji me acompañó en parte del trabajo de campo en SP: me dió apoyo, techo, y era un ojo fresco que me llamaba la atención sobre las preguntas iniciales del tema. Maxi siempre me abrió los brazos sin dudarlo y me dió casa en Sampa, cuando no tenía dónde quedarme a pasar una noche. A Rafa por la asistencia técnica, los arreglos de ventilación permitieron que el hardware de mi pc viviera varios años adicionales. Al Emi, por tantas emociones, el espíritu.

A mis primos, sobre todo a la Tere y a Pabli, que desde diferentes ópticas tenían una visión sobre el arte muy interesante para lo que yo estaba pensando, y me sentí muy acompañado por los dos a los que siempre quise tener a mi lado cuando me involucraba con algún artista. También la Sofi me preguntaba con interés sobre el trabajo, lo cual era siempre un estímulo para mí. A mi tío Tomás, por la historia que me compartió y el entusiasmo. A Chotina, por años pasados de diversión y más por venir. A la Anita, que lidera con ejemplo, y admiro por la pila.

A mi familia, por el acompañamiento moral, aún cuando no siempre lo supieran conscientemente. A Marcos, por la confianza ciega en mí, también le deseo que él mismo encuentre la satisfacción de la búsqueda. Al Pato, por abrirme las puertas en otro mundo, siempre que lo necesité estuvo ahí para mí, y me compartió aspectos estéticos que sólo me eran visibles con su ayuda. Al Chacho, porque con esa misma dirección, me contó sobre Berlín y la radicalidad del cambio urbano europeo, me auxiliaba en pensar sobre el aspecto más amplio de las ciudades, y me ayudó con lecturas. A la Negra, porque aportó siempre una defensa de considerar todas las partes que intervienen en la disputa y el uso del espacio, y tenerlas en cuenta para un amplio diálogo. Al McFly, por el entusiasmo, las preguntas, sus conclusiones personales que me iluminaban lo que muchos ven, y por su interés y seguimiento de los pasos de este trabajo.

A mis suegros Roberto y Laura por la excelencia, la generosidad, el buen humor. Mi deuda con ellos es mucho más grande que los que entran en algunos renglones. Me dieron algo descomunal: un hogar.

A Andy, porque es mi arma secreta en la vida.  $128\sqrt{\epsilon}980$

Al Tato, mi abuelo, por el legado

A mi viejo, por enseñarme a andar en bici, a correr; y  
por cierta dosis de cabeza dura

A mi vieja, por ayudarme a buscar mil respuestas y preguntas; y  
por la inclinación a mirar con buenos ojos



¿Cuánto del aparato de un mundo de arte organizado debe crearse antes de que el trabajo en cuestión sea tratado con seriedad por parte de un público más numeroso que el grupo original que quiso crear el nuevo mundo? Lo que hace falta para convencer a la gente varía mucho.

---

Howard Becker

Tan necesario como el agua o el aire que se respira, las calles son los pasillos del alma y de las oscuras trayectorias de la memoria.

---

Paul Virilio

El alma puede verse con facilidad en lo que hacemos durante el día.

---

Eduardo Senac



# Índice general

<b>1</b>	<b>PINTADAS MUNDIALES</b>	<b>1</b>
	La progresiva aceptación de las intervenciones urbanas	4
	Recorte transversal: París, Berlín, NY, SP	7
	Del uso de imágenes	9
	Contra la agorafobia	10
<b>2</b>	<b>RELATO ETNOGRÁFICO DE UN ARTISTA</b>	<b>23</b>
	<i>Crónica de un domingo agitado -escrito por Tec -</i>	25
<b>3</b>	<b>EL MISTERIO DEL PIXAÇÃO</b>	<b>33</b>
	Pixação, la firma de São Paulo	37
	<i>Pixo (2009v)</i> : de Brasil a Francia	45
	Construyendo perspectivas: pichação, graffiti, pixação	50
	“Graffiti es legal. Pixar es ilegal”: definiendo lo permitido y apoyado	57
<b>4</b>	<b>DEL HÁBITAT EN EL ESPACIO PÚBLICO</b>	<b>65</b>
	<i>Praça Roosevelt, 2014</i>	71
	Vila Madalena	75
	<i>O Beco do Batman</i>	82
	Nove: “La energía del Beco estaba trabada”	86
	<i>Ninguem Dormi</i> : “Para todo en la vida hay que saber cómo hablar”	89
	Lelo: “Pinheiros no es Vila Madalena”	91
	<b>Espacios abiertos: La calle como mundo urbano</b>	<b>94</b>
	**Intermédio: Cadê gente? Cadê democracia?**	95
<b>5</b>	<b>Ω LA CIUDAD TRANSFIGURADA-NORMALIZADA</b>	<b>107</b>
	<b>Bibliografía</b>	<b>131</b>
	<b>Filmografía</b>	<b>141</b>
	<b>Glosario</b>	<b>145</b>
	<b>Índice alfabético</b>	<b>147</b>



# Índice de figuras

1.	Pichações y una imagen en sintonía con <i>Wall and Piece</i> , de Banksy . . . . .	1
2.	Mafalda camina por una calle en Latinoamérica. Años '70 . . . . .	8
3.	Zumbi dos Palmares y un juguete al bajar de Tietê . . . . .	14
4.	Estética poco habitual de encontrar en una calle al azar . . . . .	17
5.	Movimiento de gente entre las calles Augusta y Peixoto Gomide . . . . .	20
6.	Una de las firmas del artista: pintar el asfalto . . . . .	29
7.	Firma de pixadores en el <i>Beco do Aprendiz</i> . . . . .	33
8.	Firma de <i>Sliks</i> en el <i>Beco do Batman</i> . . . . .	41
9.	Pixações sobre la calle de la <i>Galeria do Rock</i> . . . . .	45
10.	Pixos a la izquierda y un gran pixo al fondo, en lo alto . . . . .	55
11.	Mozaico de <i>Invader</i> en Pinheiros, junto a otras intervenciones . . . . .	57
12.	<i>Roda</i> en Av. Cruzeiro . . . . .	66
13.	<i>Praça Roosevelt</i> : Transición vacía entre espacios . . . . .	74
14.	Pichones, pixos y <i>moradores de rua</i> . . . . .	76
15.	“iNão é culpa da chuva!”. Marginal de Tietê . . . . .	80
16.	Accesos norte y sur al <i>Beco do Batman</i> . . . . .	83
17.	Una pared nueva. Roja, marrón, etc. . . . .	88
18.	Las paredes del <i>Beco de Batman</i> , entre árboles y adoquines . . . . .	90
19.	Presentación en Kosovo Gallery: Animalpedia-Faunolario . . . . .	93
20.	Singular firma de <i>Carlos Adão</i> . Av. Ermano Marchetti, Lapa . . . . .	101
21.	Contactos con el arte. Organizó: Museo de Arte Moderna (MaM) . . . . .	109
22.	Conversación rural . . . . .	113
23.	Graffiti digital, de noche . . . . .	114
24.	Cuadro: La estructura de la cultura de los escritores de graffiti en NY . . . . .	119
25.	Video presenta el <i>pixação</i> usando tipografía helvética . . . . .	123
26.	Rua XV de Novembro, Largo do Tesouro y Largo de Sé. Foto: 1908 . . . . .	124



# Índice de mapas

1.	El subterráneo de la ciudad. Metrô de São Paulo . . . . .	15
2.	Áreas recorridas durante el trabajo . . . . .	22
3.	Marginal Tietê . . . . .	37
4.	Invasiones paulistanas de <i>Invader</i> . . . . .	39
5.	Accesos de tránsito vehicular hacia la capital . . . . .	42
6.	Ejes principales trabajados en São Paulo . . . . .	65
7.	“Cómo Rios e Ruas + Árvores Vivas ven São Paulo” . . . . .	81
8.	<i>Sightsmap</i> : áreas más fotografiadas del <i>Beco de Batman</i> en colores . . . . .	85



# 1 Pintadas mundiales

Será extinto o consciencia / Vivir entre el sueño y la mierda de la sobrevivencia

Racionais Mc's

**N**ÃO VAI TER COPA se leía escrito en spray pichado sobre las paredes de Sampa (São Paulo) a principios de 2014 en Brasil, medio año antes del Mundial de Fútbol de la FIFA. El mensaje también aparecía con pancartas en las manifestaciones sociales que salían en las noticias de la televisión, los diarios en papel y por internet. Durante el mes anterior a la copa también mi hermano argentino, el McFly, hacía emoción con esto. Me repetía constantemente la frase NO VA A HABER COPA en español y otras veces en su portugués precario. Lo veía de él y en los mensajes de la calle: me daba una mezcla de aprensión por una situación difícil (la situación social aquejada por la malversación de fondos y las necesidades insatisfechas) y a la vez emoción de algo tal vez bueno por venir (la copa en su sentido deportivo). Algunos tomaban la tensión social del momento brasileño de forma liviana haciendo juegos de palabras para alentar al dueño de cuatro balones de oro consecutivos! Decían en diferentes idiomas “En Brasil va a haber lío”, “It's going to get messy”.

Figura 1: Pichações y una imagen en sintonía con *Wall and Piece*, de Banksy



[Fuente: adjunto vía e-mail de McFly, mayo 2014]

Este trabajo procura ser una investigación sobre graffiti. Mejor dicho: no es sobre las inscripciones en sí mismas sino de su relación con el entorno y con las personas que están ahí, de los *mundos sociales* y de qué pasa con esas combinaciones que generan un cierto *clima* social urbano. Lo que hace falta para que un grupo de personas trabaje conjuntamente, coopere, negocie y luche, para conseguir un resultado es lo que conforma, los llamados *mundos sociales*, concepto de Howard Becker. La importancia de esta idea es que el mundo de las personas que hacen intervenciones urbanas no termina simplemente donde no hay más grupo de ejecutantes sino que otra gran parte de ese mundo está formado por todo el público que vive en la ciudad y participa de los resultados hechos por un grupo. También ese mundo de arte urbano depende de saberes técnicos, materiales, tradiciones y elecciones de cómo ejecutar acciones para perpetuarse en el tiempo<sup>1</sup>. El *clima* que las intervenciones dan a la ciudad, y a ciertas áreas, varía en las maneras de afectar a la gente. No necesariamente todas las personas atienden activamente a los graffitis y otras expresiones inscriptas en la calle. Sin embargo, se trabaja acá bajo la idea de que en un sentido más amplio, las intervenciones suman sensaciones para que en un ambiente dado se genere un cierto clima de sensación palpable no en el detalle sino en la impresión general que causa ese ambiente. Es el conocimiento práctico que no se da por la acumulación de informaciones diferenciadas sino por una sensación captada globalmente<sup>2</sup>. Un documental relata bien la heterogeneidad que esto implica:

Lo que pasa con el diseño urbano es que al contrario de ser una empresa solitaria de un artista sentado en su taller, lo que en realidad tenés es un grupo multidisciplinario de personas juntándose, trabajando en el mismo proyecto, pero vieniendo de perspectivas muy diferentes, con diferentes intereses, y diferentes roles. Así que hay arquitectos, constructoras y los grupos inversionistas, hay agencias del estado y del municipio, y el público, que es un componente importante. Hitos históricos recordados por grupos específicos y todos se juntan para trabajar unos con otros y contra otros para que se realicen los proyectos. [...] Fuerzas de cambio se producen en todos los niveles: cambio tecnológico, nuevas formas y modos de transporte, y la eventualidad de desastres naturales producidos por el hombre.<sup>3</sup>

A lo largo del tiempo de trabajo en esta investigación le decía a la gente en corto que estaba trabajando sobre las intervenciones bajo nombres diferentes: arte urbano, graffiti, pixação. Sobre todo buscaba ver no tanto las imágenes urbanas o solamente al grupo que las ejecutaba, sino cómo la gente reacciona a ellas, tanto en el momento *in situ*, como en general y *a posteriori*. Después las variantes de los nombres de las intervenciones urbanas se fueron multiplicando. Al tiempo me dijo alguno que “los graffitis son letras”. Me dí cuenta que en Brasil decir graffiti tenía un uso más específico, no era para cualquier pintada de protesta con aerosol, como quizás sea en el resto del mundo. Esto al menos sostiene Ganz cuando dice que graffiti es el nombre

<sup>1</sup> BECKER, Howard Saul. *Art Worlds*. Berkeley: Univ. of California, 1982. Versión citada en español: *Los mundos del arte - Sociología del trabajo artístico*. Universidad Nacional de Quilmes, Bs. As., 2008.

<sup>2</sup> GUATTARI, Felix. *Caomose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34. 2012. P. 143.

<sup>3</sup> CHASIN, Noah. Architectural Historian. In HUSTWIT, Gary. 2011v. *Urbanized*. 85 min.

más genérico para abarcar la diversidad de estilos en el mundo. Acá más bien se decía graffiti para las pintadas más coloridas, elaboradas, en algunos casos letras gruesas y largas cercanas al estilo del hip-hop. Y el resto de las pintadas era visto como suciedad. Por un lado, las letras de protesta general serían *pichação*: “pichadas”, escrito con “ch”, como en la figura de arriba –Figura 1–. *Pichar* en portugués significa *rayar*. Por otro lado, estarían las típicas inscripciones paulistanas ya serían las *pixações*, escrito con x, lo que las hace un fenómeno singular con *nombre propio* para llamar estas figuras, y prácticas. Los grupos que hacen esto son los *pixadores*.

Mi interés fue desde un principio sobre las reacciones a la pintura espontánea en la calle sean de protesta, sean artísticas o de otras inspiraciones. Las reacciones de la gente entrarían entonces en un registro en buena medida ajeno al significado directo de las inscripciones. Por ejemplo, hay un grupo persistente de gente, del movimiento *Passe Livre* que pide el acceso gratuito al sistema de transporte público. Hay mucho público que lee en las calles la inscripción *Tarifa Zero*, que es la frase corta que resume esta demanda. El público que ve esta inscripción a veces mira, escucha y responde de diferentes a esta demanda. Pero también hay otro nivel de diálogo implícito es cómo la gente percibe a esta gente que pinta *pichações* en la calle y entra en un diálogo más gestual de reacciones a mensajes implícitos. Ambos niveles son importantes pero se busca acá no desatender este segundo nivel. Esto mismo es lo que Goffman dijo sobre modos de ver cómo las personas se comunican, y acá aplica en alguna medida lo mismo si pensamos en cómo las paredes dan un contexto de significado a la vida urbana. Cito entonces a este autor reemplazando la palabra “individuo” por “pared”:

La expresividad de la pared (y por tanto su capacidad para producir impresiones) parece involucrar dos tipos radicalmente diferentes de actividad significante: la expresión que *da* y la expresión que *emaná* de él. [...] De los dos tipos de comunicación mencionadas –las expresiones dadas y las que emanen de la pared–, en este informe nos ocuparemos sobretodo de la segunda, o sea de la expresión no verbal, más teatral y contextual, presumiblemente involuntaria, se maneje o no en forma intencional<sup>4</sup>.

En una dirección parecida explica un cineasta el diferente apego que las personas atribuyen a los libros. Aplíquese esta misma idea a la ciudad, las paredes y el espacio urbano: “Hay gente, principalmente universitaria, que se interesan por el contenido. Y otras, principalmente autodidactas, que consideran el libro un objeto, con lo que eso significa de recuerdos y emociones”<sup>5</sup>.

En general me acerqué a lo hecho en spray, pero en SP hay mil maneras de usar la pintura, sea en lata o sea sobre todo con broche y rodillo. La ciudad también está inundada de variedades que a veces aparecen solo una vez en el transcurso de dos años. Así, el graffiti digital, con proyector sobre una pared de la calle). Otras intervenciones no se ven en la calle sino sólo por

<sup>4</sup> De GOFFMAN, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (1959). Buenos Aires: Amorrortu. 1987. Páginas 14 y 16. Cursivas de “da” y “emaná” del original.

<sup>5</sup> Entrevistado en TRUFFAUT, François. *O cinema segundo François Truffaut*. Textos reunidos por Anne Gillain. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1990. Página 170.

video, como el graffiti inverso: cuando se diseña con un trazo que limpia una superficie sucia. Otras variantes incluyeron grafiteros, muralistas, algunos artistas en sentido estricto que salían a la calle a reclamar arte en outdoors, también usuarios de stickers y de stencil y hasta poetas usando pegamento de harina. También me identificaron, claro, por interés sobre el pixação, lo cual también estaba en mi foco de interés. No me restringía a un medio o a un tipo de reacción sino a abrazar la diversidad de expresiones y de *impresiones*.

El origen de las intervenciones urbanas lo pensé, sobretodo al inicio, como elemento contestatario. Esta idea, la de las pintadas con spray como elemento cultural o políticamente revolucionario, funcionó como hipótesis inicial. Después fue mutando el significado de qué es lo que puede haber de potencial social liberador en las intervenciones y si esa búsqueda revolucionaria tendría más bien un sentido social o incluso de superación de la apatía urbana en busca de un acercamiento espontáneo y personal entre la gente de la ciudad y con los espacios mismos. Al final resaltó sobre todo el valor de la calle como lugar, como medio, con un potencial y una factualidad, como comunicador social.

La investigación de campo se enfoca sobre la red de relaciones sostenidas en y desde la ciudad de San Pablo, pero al mismo tiempo en comunicación con escenarios de fuera: mayormente de otras partes de Brasil, así como de Latino América y Europa. El aspecto artístico del escenario de arte urbano está entremezclado con un aspecto socio-político (una búsqueda por libertad de expresión, y una socialidad-comunicación con la ciudad), y una perspectiva de mercado por parte de muchos artistas que intentan construir una profesión (y algunos suceden incluso sin buscar por resultados artísticos o de mercado). El trabajo presentado acá busca discutir el rol activo de los artistas que intervienen en la calle, y la reacción de sus alrededores; así como, colocar a la calle misma como un sujeto con carácter que gana importancia en este diálogo. El escenario urbano, a pesar de no ser siempre amigable, permite un intercambio entre la fisicalidad de un medio (las paredes, el uso de tinta en el espacio público, ritmos callejeros, el clima de un área) y entre los que intervienen el medio: además de los mencionados en las calles también había gente local, paseantes, turistas, los sin techo, mercaderes, los medios.

## La progresiva aceptación de las intervenciones urbanas

Desde un plano conceptual, el eje de investigación fue atender a la manera en que los artistas urbanos, las intervenciones y las paredes, favorecen (o no) modos de socialización y de estar en la calle; ya sea como en un lugar propio, o más bien como ajeno. Estas maneras de territorializar afectan a la experiencia de vivir la ciudad: cómo la percibimos y cómo la

producimos. Pero, ¿qué pasa cuando para muchos no hay afinidad con la calle? En un sentido bien material hay (cierta) gente que casi no está en la calle: simplemente la usa como una zona de paso para otras actividades como trabajar, comprar, o ir a otros espacios cerrados. Burbujas, o Tupperware, se los podría llamar. ¿Cómo interactúan diferentes públicos con/en el espacio público? Para algunos es un lugar del que huír. Acá se tomó la dirección contraria: acercarse a los graffitis, eso que para algunos son algo inentendible, caótico o sin un fin claro. Para ver si ayudaba a algún tipo de sociabilidad. No es que la pintura o la calle sean todo. Pero ayudan (iiy hacen falta!!), tanto como otros materiales, a tejer relaciones sociales con personas, lugares, vibraciones, afinidades.

La hipótesis de elementos rebeldes en los mundos de arte urbano fue el inicio del trabajo. El trabajo de campo mostró más adelante que el graffiti tiene muchas significados dependiendo del contexto. Para muchos brasileros está todo bien con el *street-art*: *graffiti* = arte urbano legítimo, pero al mismo tiempo otras formas de intervención son criminalizables: *pixação* = sujeira (suciedad). En todo caso en un sentido importante el graffiti no es siempre rebelde. La producción de spray en aerosol ya lleva cerca de medio siglo. En algunos sentidos esa contracultura fue aprovechada en las últimas décadas por artistas. Y también por ciudadanos haciendo activismo legítimo. Pero también tomaron provecho financieramente los que venden mercancías y una idea de cultura joven. Una parte de la ciudad transformada en zona artística-bohemia también genera un impacto en la especulación inmobiliaria, desde el Soho hasta Vila Madalena.

Mi impresión inicial de que *graffiti* = *rebeldía* no fue meramente una impresión personal. Antes de empezar la investigación ya había indicios que apuntaban en esa dirección. En una etapa inicial del proyecto, dos años antes de empezar la investigación propiamente –en 2010– conocí a un grafitero muy reputado en mi propia ciudad, al *Elián*. Por un lado, eso afectaba en aquel tiempo a la visión sobre el trabajo, ya que él mismo se mostraba como anarquista. Y por otro lado, también eso afectaría al desarrollo del trabajo porque me permitió mantener contacto con alguien en Córdoba que siempre me reconoció y abrió las puertas generosamente en Argentina, y a su vez me permitió hacer conexiones con gente argentina trabajando en arte urbano en Brasil, en SP. Sobretodo inicialmente con *Tec* y después indirectamente con *French*: ambos trabajaron en ambos países junto con el brasiliense-carioca *Lelo*, radicado en SP.

Hay muchos artistas radicados en SP. Las redes sociales de artistas, y de trabajo, van tirando hacia ese lado. Toda pesquisa nace de inclinaciones, opciones, elecciones y de oportunidades. Otros abordajes también podrían enfocarse en las redes hacia EEUU o temas de raza, desde que el director de cine Spike Lee visitó el *Beco do Batman*: un gran eje de arte urbano del trabajo de campo. Lo cierto es que SP no deja de ser metropolita y en eso se envuelven muchos

protagonistas en muchas direcciones: por eso era normal escuchar que un artista o pixador había visitado Polonia, Alemania o China. No busco subrayar con esto si los artistas son o van de un lugar o de otro, las procedencias y destinos quedaron mezclados a lo largo del trabajo. Lo cierto es que las redes se establecen atravesando fronteras de una manera tan fluida que las raíces o ramificaciones no resultarían obvias desde el comienzo, pero disparan hacia muchas direcciones.

Otros trabajos se han enfocado en la trayectoria de artistas urbanos para conseguir *profesionalización*<sup>6</sup>, trabajo, un ingreso y hasta una identidad<sup>7</sup>. Muchos dedicaron esfuerzos a entender el significado de las inscripciones y hacer una historia mundial que se remonta a la prehistoria<sup>8</sup> y atraviesa todo el globo, con cierta idea universal de que algo en el ser humano lo inclina a pintar, y esto lleva componentes espirituales, cognitivos y de integración social. También se tomó un enfoque de *sociología del desvío*, o del crimen<sup>9</sup>. Otros se han enfocado en los propios mecanismos de grupo entre los *pixadores*<sup>10</sup>. También se ha planteado que todos estos procesos, a nivel global, de que lo visual de las intervenciones urbanas se ha potenciado por la presencia en el mundo virtual: una *pixelización* de los muros<sup>11</sup>. Todos esos enfoques sirven como material de discusión pero son diferentes al que presento. Este trabajo no busca subrayar las diferencias de acceso al mundo del trabajo, o las dificultades de clase, etnia o género: estas categorías sí están presentes en campo y tienen su peso, pero no son el punto desde el que se parte.

Lo que se busca en un plano empírico es estudiar las dinámicas que arman las calles en torno de las intervenciones. Y a partir de ahí entender las regularidades sociales que habilitan y dificultan esos accesos. Para los artistas tiene peso lo que pintan, pero no deja de tener para ellos valor la interacción con el entorno y gente. Esa interacción hace a una relación que produce territorios. Tienen tanto protagonismo las obras, como la pared y las personas que circulan y están en el lugar. En este sentido se conseguirá hablar de *mundos* de arte urbano. Y en un plano más amplio, grandes *mundos* urbanos forman las ciudades, a partir de las *reacciones* y acciones en el medio social y físico que es la ciudad.

<sup>6</sup> KESSLER, Lucenira L. *Diálogo de traços: etnografia de praticantes de apropriações visuais do espaço urbano em Porto Alegre*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: PPGAS/UFRGS. 2008.

<sup>7</sup> FURTADO & ZANELLA. “Graffiti e cidade- sentidos da intervenção urbana e o processo de constituição dos sujeitos”. *Revista Mal-estar E Subjetividade*, vol. IX, núm. 4, diciembre, 2009, pp. 1279-1302.

<sup>8</sup> HERZOG, Werner. 2010v. *Cave of Forgotten Dreams*. Creative Differences. 90 min.

<sup>9</sup> SOUZA, David da Costa Aguiar de. *Pichação carioca: etnografia e uma proposta de entendimento*. Dissertação (mestrado) - Programa de Pós- Graduação em Sociologia e Antropologia – IFCS / UFRJ. 2007.

<sup>10</sup> PEREIRA, Alexandre Barbosa. *De rolê pela cidade: os pixadores em São Paulo*. Mestrado em Antropologia. Universidade de São Paulo, USP, Brasil. Ano de Obtenção: 2005.

<sup>11</sup> CAMPOS, Ricardo. “A pixelização dos muros: graffiti urbano, tecnologias digitais e cultura visual contemporânea”. *Revista FAMECOS* Porto Alegre, v. 19, n. 2, pp. 543-566, maio/ago. 2012.

## Recorte transversal: París, Berlín, NY, SP

La tendencia a escribir, rayar y pintar ya lleva tiempo y se especula hasta sobre la prehistoria de estas prácticas hablando de antiguos rituales, cifrados accesos al conocimiento, astrología, magia, esoterismo y el comienzo de las ciencias. Hacer inscripciones sobre paredes en lugares públicos como manifestación moderna, si vamos a ubicar un marco temporal más cercano y algo arbitrario, lleva ya al menos medio siglo ampliamente documentado. En diferentes lugares del mundo las pintadas tuvieron impactos diferentes. Desde la revolución francesa, vemos rebrotar en diferentes momentos de efervescencia histórica búsquedas de democratización, de homogeneización social, de procurar la atención a necesidades y deseos de las poblaciones.

El mayo francés es siempre la primer imagen que me viene de gente haciendo manifestaciones en la calle con conciencia de visibilidad pública, usando spray en las paredes para escribir frases cortas y también con imágenes pensadas para llamar la atención. En un muro parisino se veía: “Las paredes tienen oídos. Tus oídos tienen paredes.” El Mayo del '68 fue la mayor huelga general de la historia de Francia, y posiblemente de Europa occidental. Y se encuadró dentro de una ola de protestas que recorrió el mundo durante todo el año de 1968, y años siguientes, [Figura 2](#). De ese tiempo quedan recuerdos, imágenes, anécdotas y algunos íconos de la contracultura: desde barricadas, pasando por la rebeldía que significaba pelo largo entre los hombres, o la minifalda en las mujeres, hasta el uso masivo de graffitis en tonos políticos, artísticos o como parte de otras búsquedas. Ya hoy depende dónde y para quién el graffiti puede tener un elemento liberador de fuerzas sociales, o la imposición de un grito de batalla que se busca acallar, o captar para otros fines. En 1968 proliferaron los graffitis en Francia, sobretodo como un elemento contracultural liberador en un momento de estallido. Lo mismo pasaba en la Berlín de 1989 con los destrozos contra El Muro que era golpeado y pintado en el oeste como no lo había sido antes. Si se toma que 1968 y 1989 fueron momentos de ebullición y se los compara con la actualidad del pixação no es porque sean momentos idénticos políticamente. Tal vez un elemento común entre esas agitaciones sociales sea el de dejar rastros físicos en paredes.

De ayer a hoy, las intervenciones urbanas se han multiplicado hasta casi copar las ciudades. De un lado, no hay una gran integración entre los ciudadanos como habitantes de la ciudad. Rem Koolhas, arquitecto-urbanista, sentenció que la calle está dividida entre los consumidores y los ilegales, y fue más lejos al decir simplemente que “la calle murió”. Por eso, descubrir que la calle se divide entre estos dos grupos, sostiene, lleva a una tentativa –vana– de resucitar la vida urbana, por vía del arte público que está por todas partes. De otro lado, que el arte urbano esté en todos lados –banalizado por el autor holandés–, también al mismo tiempo le puede dar su

Figura 2: Mafalda camina por una calle en Latinoamérica. Años '70



[Fuente: QUINO: Mafalda 9]

fuerza. Quizás ya no potencia en un sentido estético-artístico clásico pero sí como una potencia social que puede plantearse como novedad histórica. Lo que en 1968 y 1989 era explosión de molotov hoy es lo cotidiano de la ciudad por explorar.

Desde los 60s hay gente que reclama haber tomado las calles y paredes de la gran ciudad yanqui. Con Nueva York se inició y popularizó la cultura joven de invadir las calles con intervenciones. Las variantes de firmas nacieron con simples letras en fibra hasta convertirse en trazos rápidos de tags y sofisticados diseños de muchos colores en varias capas. Las etapas que salieron de los vagones de tren y subte, impulsados con la ayuda más amplia de la cultura del hip-hop, se volvieron plaga hasta el punto de alarmar los costados serios de la ciudad. Las ideas y la mano dura de la época Giuliani se hicieron ícono sobre la tolerancia cero a las intervenciones urbanas y otras ofensas menores, que “arruinaban el clima de una ciudad tranquila”. En Nueva York no faltaron los pasos hacia el mundo artístico, con grandes exponentes que transitaron entre las grandes galerías y la calle. En Estados Unidos, en alguna medida aparecieron todas las gamas de color del graffiti: las pandillas *minoritarias* después se popularizaron con el hip-hop hasta hacerse fenómeno mundial, de otro lado el arte y las galerías se movieron en otros círculos que en alguna medida le hablaban a las masas y en otro modo se apartó de la masificación mayoritaria. De lo que en '69 era nuevo y parte de lo que en '89 se terminaba,

hoy se busca no un mero rompimiento sino una nueva cotidianidad. No tenemos los mismos monumentos del pasado, ni se los necesita. Con el pixação se abre una doble historia: por un lado, una historia no oficial de los olvidados; pero también al mismo tiempo, por otro lado, se ve una nueva historia que no está en otro plano, sino que es nuestro presente, así como la vemos, o como se la ignora. Las intervenciones están presentes, las atendamos o no. En São Paulo es muy raro encontrar lugares que no estén pintados, intervenidos. Hay dos excepciones principales. Una son los lugares demasiado apartados de la ciudad. Ahí los pixadores, si bien vienen periféricamente a la ciudad, pierden interés por no ser lugares tan visibles. Otra excepción de lugares donde se pinta menos son los lugares de vigilancia permanente y donde pintan de nuevo todo, como es en residencias de alto nivel económico. Dos ejemplos de esto se pueden encontrar cerca de la Avenida Paulista: primero, a pocas cuadras de la avenida principal hay edificios altos con perímetro de rejas a distancia de la torre de viviendas de manera de hacer un largo camino para llegar hasta el predio; un segundo ejemplo está alejándose más cuadras de la Paulista donde está el barrio de Jardins, ahí la clave para pocas pintadas puede estar menos en la vigilancia sino en el hecho de que circula poco transporte urbano –de ómnibus, tren o metro–, y por lo tanto también se pierde visibilidad pública.

## Del uso de imágenes

1. Como disparador para pensar. En el sentido más inspirado y de gran trayectoria: ya hicieron esto Proust y Benjamin, por mencionar sólo dos clásicos recientes. El recuerdo de una madalena puede llevar a hacer memoria de una vida que pasó y que es recreada paso a paso.
2. Para usar junto al texto, creando un diálogo explícito con lo escrito. En este caso la imagen habla con lo que se dice en escrito. De alguna manera funciona como referencia pero en su mayor riqueza consigue ir más allá, en esto sería heredera de Deleuze, al buscar qué es lo que nos mueve de una imagen. Sigue la tradición anterior pero en un contexto que apela no tanto o únicamente al arte de recordar y recrear, sino a buscar funciones científicas que se construyen entre un momento y otro de las referencias. Así un estudio puede buscar no meramente reglas sociales regulares sino la manera en que la gente en una cultura hace su día a día. En una sociedad real no se vive de manera estrictamente tipificada, se puede ver el detalle y singularidad del cómo:

[las personas] se mueven, se paran, comen, duermen, bailan y entran en trance; y dan forma real a una abstracción, la cual [después de haberla

considerada abstracta], podemos llamar cultura. [lo que da lugar a buscar] una nueva manera de constatar relaciones intangibles<sup>12</sup>.

3. Para usar en paralelo al texto. Este sería el estilo de un relato por doble vía. Imágenes y texto no necesariamente dicen lo mismo, o en todo caso consiguen decir algo de dos maneras diferentes. Esto investigó Becker cuando editó un libro antropológico trabajando con fotografía.
4. El conjunto entero de imágenes como obra –paralela– en sí misma. En extensión al punto anterior, el conjunto de imágenes del escrito pueden formar una obra tan válida como documento como todo el trabajo escrito de principio a final. Esta veta, más arriesgada, también la sugiere Becker en otra parte, y no ha sido demasiado explorada.
5. \* Otra veta: los mapas señalan tanto fijaciones como movimientos de fuerzas.

Estas consideraciones también valen para otros formatos, como es el caso de a veces trabajar con fragmentos de video, así como músicas, y como se verá en el apartado siguiente con el testimonio de un protagonista que relata la realidad de un artista desde su propia perspectiva. Adicionalmente se verá más adelante que el sentido, el significado y la dirección de fuerzas generadas por las intervenciones urbanas materiales generan otras tantas energías, odios y simpatías sociales, en fin: reacciones<sup>13</sup>.

Durante cuatro meses viajé semanalmente hacia SP: El grueso de las imágenes de este trabajo son fruto de ese trabajo de campo. En ese período tomé fotos sistemáticamente a lo largo de mis recorridos de todo material urbano que me llamaba la atención. Durante ese tiempo, saqué más de 3000 fotos. Ya más adelante y antes, también saqué buena cantidad de fotos: Estimo un total de imágenes que ascendió a una figura entre 4000 y 5000. Es decir, usé menos de un 1% de ese total en este texto final.

## Contra la agorafobia

Hay una gran variedad de *mundos* de arte urbano en Sampa (São Paulo). Para llegar a ellos relato antes la experiencia personal de llegar a la gran ciudad por primera vez. Es una llegada por fases de descubrimiento, en las que aparecen distintos estilos, lugares y cantidades

<sup>12</sup> Gregory Bateson & Margaret Mead. Citado por Howard Becker. En BECKER, Howard S. *Exploring society photographically*. The University of Chicago Press, Evanston, IL. 1981. Página 12.

<sup>13</sup> LATOUR, Bruno. "What is iconoclasm? Or is there a world beyond image wars?" bruno-latour.fr 2002. También SCHACTER, Rafael. 2008. "An ethnography of iconoclasm. An investigation into the Production, Consumption and Destruction of Street-art in London". *Journal of Material Culture*, Vol. 13 (1): 35-61.

de intervenciones. No soy paulistano nativo. Viví casi toda mi vida en Córdoba, Argentina, de modo que busqué la manera de entrar en contacto con lo que había visto en documentales de video: el plan desde el inicio era encontrar vías de acceso hacia lugares para encontrar artistas trabajando *in situ*. Una idea exploratoria era averiguar qué áreas estaban más fuertemente intervenidas, esto me interesaba porque cada ciudad tiene sus propios estilos de arte urbano y de ritmo urbano: caminar las calles me parecía una buena manera de conocer esos lados de la vida urbana. Cuando empecé a ver videos documentales, en una película <sup>14</sup> sobresalieron dos figuras en el escenario local: 1) el pixação, estilo de intervención paulistana presentado por *Boleta*, y 2) una dupla de gemelos artistas urbanos de origen paulistano y reconocidos mundialmente: *Os Gêmeos*, Gustavo y Otávio Pandolfo. Los gemelos fueron objeto de interés, incluso parte de un proyecto de trabajo inicial pero no conseguí acceder a ellos y no insistí en esa línea. En todo caso sí estuve siempre como telón de fondo la presencia del pixação en todo el tiempo que duró el trabajo de investigación y el trabajo de campo. A continuación relato el día en que llegué por primera vez a investigar a Brasil, desde Argentina <sup>15</sup>:

Llegué a São Paulo en avión de madrugada y tomé un ómnibus directo desde el aeropuerto hacia Campinas, ciudad de la Universidad a la que iba, UNICAMP. Durante la mañana sólo dormí en el viaje desde la ciudad capital todavía color noche. Al llegar a Campinas estaba amaneciendo, fue la experiencia de entrar a lo desconocido: entrar a una nueva institución académica sin saber el idioma y sin nunca haber pisado tan lejos adentro en un país en el que no supiera siquiera hablar el idioma local.

Había visto pixos en videos pero la llegada a Campinas tan temprano me chocó porque no sólo había pixações en lugares altos o esporádicamente sino que estaban en toda la ciudad. Claro que los centros de ciudad, históricos pero descuidados, muchas veces son el blanco principal de intervenciones en otras partes, tanto por accesibilidad como por visibilidad. Por los videos vistos pensé que el piso era algo hecho solamente por grupos bastante jóvenes de vándalos en sólo ciertas partes de la ciudad. Asunción errada porque estas inscripciones están en muchos diferentes lugares y con una gran variedad de estilos. En la terminal de ómnibus de Campinas bajé y todavía tenía que llegar hasta la zona universitaria. Tomé un ómnibus de línea y después de unos 40 minutos llegué hasta Barão Geraldo, sólo para constatar la continuidad de los pixos a lo largo del camino. Ya en destino no había la misma cantidad pero sí eran presentes en lugares bajos y visibles, no meramente en edificios o en callejones ocultos.

<sup>14</sup> ARAVENA, Pablo. 2005v. *Next. A primer on urban painting*

<sup>15</sup> Para relatar lo que yo redactaba en mis *Notas de Campo* uso letra chica, de cita. (Omití en general las fechas, siempre que no eran pertinentes). En las *Notas*, en el *diario de campo*, subrayaba lo que conseguía llamar mi atención de la especificidad de las situaciones: procuraba al mismo tiempo varios objetivos: dar detalle de observaciones, buscar caminos para profundizar ideas antropológicas pasadas y confrontar conceptos que me ayudaran a pensar en lo novedoso de lo que estaba procurando describir y entender.

Me acomodé y de a poco aprendí rústicamente el idioma. Viviendo ya en Barão Geraldo leí primero una obra de Bukowski traducida del inglés al portugués, y después charlando bastante conseguí hacerme consciente de las flexiones fonéticas al oírlas; pero incapaz de reproducirlas al hablar como aprenden los chicos al crecer. Conversando con colegas de estudio pude captar temas de la convivencia urbana, que el pixo por ejemplo era sin duda ilegal, algunos simpatizando y muchos otros también no. Igual que en Argentina había algunas limitaciones legales y carteles que indicaban cómo no colocar intervenciones en paredes públicas. Había en Barão carteles de Prohibido pegar Carteles. También un mensaje común contra pixadores en lugares de trabajo era explicar en un cartel que cada uno llega a la comunidad de diferente manera, esto se leían mensajes como este: “SR(A) PICHADOR: este negocio colabora con entidades asistenciales. Por favor, no piche. Gracias.”

Salí de la ciudad universitaria algunas veces para conocer un área más amplia ya en esa época inicial. Ya estaba pensando adelantadamente en la pesquisa que haría más adelante en Sampa de manera más sistemáticamente. Danilo, amigo brasileroy colega de la universidad, fue especialmente amigable y me hizo más fácil las transiciones: con él hicimos un viaje de un día por São Paulo, especialmente cansador por mi todavía falta de idioma y revelador de lo tomado que estaba por ejemplo la plaza central del viejo casco urbano, la Praça da Sé estaba repleto de moradores de rua (gente viviendo en la calle, documentado ampliamente) y los drogadictos más empobrecidos y viejos que haya visto en mi vida.

Lo increíble no era solamente el estado de las personas sino también la masividad, que tal vez superaba a la de los pixos. A lo largo de mi trabajo haría sobre todo buenas migas con los moradores de rua pero siempre era una dura realidad social sacar una foto en la que hubiera alguno tirado, muchas veces borracho, en cualquier parte de las veredas de la ciudad.

La plaza y la iglesia eran tan impactantes en el sentido arquitectónico que me dieron una impresión doble: de un lado, que parecían haber tres etapas históricas en la construcción del lugar, el suelo de la plaza estaba hecha con tres materiales diferentes y cada vez ocupando una superficie más amplia; de otro lado, la plaza siendo en otra época el marco cero de la ciudad, el punto a partir desde el que todo creció, hoy era un foco de repulsión.

Esta llegada inicial a campo fue en 2012. Ya dos años antes del mundial de fútbol de la FIFA a jugarse en Brasil una preocupación candente era la Cracolandia, región de adictos al crack que era potencialmente visto como blanco visible de desigualdad social, una mala imagen que se buscaría evitar mostrar al mundo. Para conocer mínimamente y de cerca esa realidad le dije a mi amigo Danilo que debíamos recorrer la plaza. Me acompañó cuando argumenté que antropológicamente no podíamos ignorar un espacio así. Pero no hubo mayor comunicación, tal vez

porque eran tantos y variados que creaban sus propias comunidades (a veces cada uno aisladamente). Un lugar tan poblado hacía más difícil el diálogo espontáneo de quien se encuentra en el camino. (Sí encontraría más adelante muchos momentos y lugares de la investigación para entabalar diálogos con moradores de rua). Otros caminos y relaciones con el fútbol trajo mi amigo Felino, que me invitó a ver partidos a la cancha: al Ponte Preta en Campinas y otros en SP. Esos primeros viajes me confirmaron la idea de que la Av. Paulista no estaba ni cerca de estar repleta de graffiti y que la visibilidad de *Os Gêmeos* era mucho menor de lo que yo había entendido: no es que no fueran reconocidos como artistas sino que pensé erradamente que tendrían gigantes obras ocupando lugares centrales de la ciudad y no era así. Sí estaban presentes en el museo en el Parque Ibirapuera, de Neyemaier: el MaM. También tenían una gran intervención sobre el nudo central de circulación de vehículos en Barrio Liberdade, mural y tema sobre el que filmaron un documental en el que son protagonistas<sup>16</sup>.

Un dato anecdotico adicional pero interesante por lo idiosincrático era *Carlos Adão*, una presencia fuera de lo común. En lugares aparentemente aleatorios pero esparcidos en muchos puntos del estado de São Paulo se leían en colores bien singulares de tono verde la leyenda “Carlos Adão” junto con cualquier otro texto adicionado junto al nombre. La variedad era muy amplia, podía decir cualquiera de estos: “amor”, “tudo de bom”, “ser”, “sexy”, “chegou”, “mara-vilha” y miles de otros desparramados por cualquier lado. Incluso pude ver desde un ómnibus en movimiento esta firma en espacios “campestres” que podía ver en el trayecto entre una ciudad y otra. De modo que de esas idas a la ciudad quedé consciente de que había muchos intervenciones en muchos lados pero a su vez era difícil encontrar los ejecutantes en acción. De alguna manera era una paradoja que las pixadas eran lo más visible y, por la rapidez y los lugares de ejecución, los más difíciles de descubrir en el momento de pintar. A veces me acercaba más a mis objetivos y otras lo conseguía menos. Buscaba interacciones (ya sean continuas, singulares o fluctuantes) entre las paredes y los artistas, o con los transeúntes. En eso no siempre se encuentran caminos fáciles o directos.

Tomé al menos meses intensivos en los que viajaba sistemáticamente una vez por semana hacia São Paulo (SP) y recorría la ciudad, a veces con destinos específicos, a veces con encuentros planeados, a veces exploratoriamente. Acá manifiesto algunas limitaciones del comienzo de mis recorridos, interesantes por lo que me revelan, al no siempre hacer contactos previos con artistas. Había averiguado que la zona de la Avenida Cruzeiro era para alguno “una galería de arte a cielo abierto”. Siempre caminaba las áreas que rodeaban un foco de atención para captar los ritmos de intervención, circulación de gente y vehículos, y la interacción entre

---

<sup>16</sup> MESQUITA, Marcelo, VALIENGO, Guilherme. 2013v. *Cidade Cinza*. 85 min.

Figura 3: Zumbi dos Palmares y un juguete al bajar de Tietê



[Fuente: Benjamín Juárez]

cada una de estas partes. La Avenida Cruzeiro está ubicado en el mismo espacio que el del metro, que va por debajo. Sólo que en ese trayecto el metro azul pasa físicamente por encima de la avenida en un elevado de concreto. Mi plan era recorrer ese pasaje caminando por debajo. Del punto del que arranqué hasta la parada siguiente serían por lo menos una caminada de quince minutos: Desde el punto neurálgico de la estación Portuguesa-Tietê, hasta el punto siguiente que era Carandiru, no miré los nombres antes de ver el recorrido, simplemente sabía por ubicación espacial que tenía que ir en esa dirección, al norte (Ver mapa del Metro de SP, p. 15). Estaba dispuesto como cada día a caminar una distancia a la que estaba acostumbrado, horas. Una salvedad que me hacía era que, en general –por mi propia observación en diferentes ciudades– las áreas que están alrededor de una terminal de ómnibus son más bien

empobrecidas. Y acá pude ver una decadencia urbana más marcada que en otras áreas de la ciudad. Puede que una mañana llegué demasiado temprano a la avenida y ví los *moradores de rua* despertándose.

Mapa 1: El subterráneo de la ciudad. Metrô de São Paulo



[Fuente: metro.sp.gov.br]

Los *moradores* resultaron grandes protagonistas de las calles. Traté con muchos de forma individual a lo largo de mi trabajo. Eran el cotidiano invisible a la población. Pero accesible y grato para mí conversar y acercarme. Eran los desprotegidos que cuidaban del ambiente. La calle es justamente no su techo, o exactamente una casa, pero sí quizás territorio, que quisieran que sea un hogar. (En una historieta gaúcha se hizo la crónica real del día de un morador de rua. Captó mi atención que prende un fogón para cocinar, al hacer esto usa una pantalla contra la pared. Así evitaba que el fuego alcance la pared, y la protegía. Una imagen contradictoria

pero que tenía para mí su fuerza: se ve a los que viven en la calle como el desorden de la ciudad, y sin embargo la viven y cuidan en algún sentido más activamente que el propio estado<sup>17</sup>).

Solamente que a esta altura de la investigación todavía no había interactuado con un grupo grande y desprevenido de gente que vive en la calle. Lo nuevo es que los encontré reunidos en un espacio estrecho y esto no me era familiar. ¿Estaría invadiendo territorio si seguía caminando? Ese día volví mis pasos. Una semana después, a otra hora del día –unas horas más tarde– quería realmente ver si se podía acceder al lugar sin que sea una intromisión exagerada. También saber qué tipo de actividad tenía la zona, y corroborar si me había limitado personalmente antes, si exageré o no. La avenida sí tenía intervenciones en las columnas que sostenían el metro elevado, pero fuera de eso que parecían pintadas más o menos permanentes, la zona estaba desierta. Algunas personas caminaban la vereda pero en proporción al gran ancho a disposición, de unos tres a cuatro metros en promedio, había poca gente. Le pregunté a algunas personas si estaba bien para caminar por ahí y me dijeron “por lo menos a esta hora del día está bien”. Como siempre saqué fotos y busqué averiguar de las actividades del área, así como la falta de actividad. Había muchos negocios cerrados, lo cual era lógico en un día sábado. Un caminante me recordó que la prisión de Carandirú ya no estaba ahí cerca. A pesar de no haber mucha fluidez de actividad social prestaba atención, mientras caminaba, a la gente que sí estaba ahí.

Hoy sentí que pasé fronteras. Llegué hasta la estación de Metro Carandiru. Caminando desde la central de ómnibus de la ciudad, sobre una vereda veo como en la entrada de una casa, sentado sobre un escalón un hombre de unos cincuenta años: vestido con un atuendo nada extraño, casi genérico, una camiseta blanca sin mangas; estaban visibles su torso y brazos. Al lado, también sentada, una mujer en la entrada de rejas metálicas de un negocio en horario cerrado. Desde lejos vi que el hombre tenía hechos tatuajes y quería acercarme para ver, tal vez sacarle alguna foto con su permiso.

Cuando llego más cerca veo que tiene lentes oscuros y me da la sensación de que todos los tatuajes eran una mezcla del trabajo de un pixador y al mismo tiempo como si fueran las puntas oscuras de una planta de puntas agudas y expansivas. Es lo más similar que haya visto en vivo a lo que usó el cantante y mc Keith Andrew Palmer (aka Maxim Reality) de la banda The Prodigy. Así salía en el video de la canción “Breathe”, de su disco de 1996 *The Fat of the Land*, tiene un tatuaje que va de su torso a la cara, con un parecido incluso a Mike Tyson: [Figura 4](#). ¿Sería aquello simplemente producción para el video o tiene de hecho esos tatuajes? No sé.

Ya a una distancia de metro y medio no consigo reaccionar demasiado y me deja de parecer una buena idea tomar confianza para pedir una foto: ¿serían acaso este tipo de tatuajes alguna advertencia? Ya había visto en una calle de Vila Madalena una chica con el pecho tatuado “DO NOT DISTURB” (no molestar, en inglés). Atiné a reaccionar muy poco. A lo sumo hice un comentario en menos

<sup>17</sup> PAIM, Augusto; ORTIZ, Bruno; PICCINI, Maurício. “So Close, Faraway! Homeless in Brazil”. [cartoonmovement.com/iconic/54](http://cartoonmovement.com/iconic/54) 2013.

Figura 4: Estética poco habitual de encontrar en una calle al azar



[Fuente: YouTube-ProdigyChannel]

de 5 segundos de pausa de decir casi como para mí mismo, “esos tatuajes sí que son impresionantes” y me alejé caminando. Después, cuando yo ya estaba a unos 10 metros el hombre balbuceó algo como un “eh”. No fue una reacción inmediata la suya: tal vez un encuentro tan poco común por igual para los dos. Con temor a lo desconocido hice como que no escuché y seguí mi camino.

Me hubiera gustado tomar una foto por lo icónico y memorable que era la imagen, pero no conseguí. Me llamó tanto la atención la estética como me quedé perplejo porque no conocía cómo alguien podía marcarse así y sentar en un reino donde se pueda ser rey de su dominio. ¿Peligroso o no? ¿Encontraría esto sólo acá en São Paulo, tierra de pixo? Al caminar en dirección a la imagen me frené y sentí una mezcla de: “cuidado con alguien que tenga un tatuaje que parezca un ex-campeón de boxeo” junto con la impresión del otro tatuaje que daba una “no bienvenida”. ¿Pero qué contexto tenía yo para interpretar así?

\*

Este trabajo nace con el interés por las voces de las pancartas callejeras y los rayones en la pared que están fuera del “orden urbano”. Una forma de ver esto, es como fermento social, como tensión y como precipicio para momentos de crisis mayor. ¿Y qué pasa con los momentos de calma? Hace falta entender el día a día de la ciudad y sus zonas diferenciadas. Una situación social no está definida solamente por las percepciones subjetivas y las intersubjetivas sino además por la *co-presencia física* de la gente<sup>18</sup>. Los deslices de lo que la ciudad significa y de lo que puede brotar salen de fragmentos de la población, de ciertos lenguajes y expresiones que son invisibles para gran parte del resto de la ciudad. Pintar en la calle de forma ilegal o volverse artista es parte de una fuerza que sale hacia afuera de los ambientes cerrados y busca una respuesta a otro nivel, de reverberación diferente. Por eso se favorece en la pesquisa lo que pasa en espacios abiertos, a veces a espaldas y en contra de los espacios cerrados, privados. No por eso se debe exagerar el argumento. También los llamados vándalos necesitan un hogar, una ciudad, igual que artistas también son bendecidos al llegar a una galería. También los ricos salen de sus casas a espacios abiertos, al aire, de su casa a otros helipuertos. La lucha no es al final solamente sobre los espacios sino cómo se usan y acceden.

La inseguridad es un tema que preocupa como una atmósfera general en Latinoamérica. Y los medios y la ley favorece esta óptica incluso, como argumenta Kessler, cuando el temor al delito y las chances reales no son siempre equivalentes. Esto me hace acordar a un texto de Freud sobre Lo ominoso, o Lo Siniestro, *Das Unheimliche*, en el original de 1919: cuando un infante ve un muñeco puede jugar y traerlo a la vida, incluso al punto de ser un amigo. Y a la vez en un sentido opuesto pero relacionado, se puede despertar el temor de que ese juguete cobre vida propia y con un espíritu que no se puede reconocer. ¿Es un poco así la calle hoy? En caso de que lo fuera, podría haber una oportunidad de moverse hacia adelante, o hacia atrás, y revisar lo que está pasando: los afectos problemáticos, sugiere Félix Guattari son la base de los afectos sensibles, y no al revés. Las transformaciones de lo que cobra vida y lo que la pierda van y vienen y se construyen juntos (*lo heimliche* y *lo Unheimliche*), son los movimientos inseparados de territorialización y des-territorialización<sup>19</sup>.

Una parte del espíritu de la investigación quiere ir en sentido contrario a un tipo de vida, tal vez escapista si se lleva el argumento al extremo, de los que (de nuevo argumentando extremadamente) “se refugian” en edificios, barrios privados, duplexs, *housings*, condominios de lujo, countries privados y otros estilos similares. Esto no quiere decir que esa no sea una opción válida, al final el reclamo yanqui es que este es un mundo libre. Las ciudades y las sociedades se debaten entre construir muros para apartarse-protegerse y los que están expuestos en condi-

<sup>18</sup> Goffman, en COLLINS, Randall. *Four sociological traditions*. Oxford University Press, NY, 1994. P. 281.

<sup>19</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é a filosofia?*. 3. ed. RJ: Editora 34, 2010. P. 220.

ciones de vida precarias y están abiertos a que cualquier cosa puede pasar. se pueden detectar procesos sociales opuestos:

algunos promoviendo la tolerancia a la diferencia y la fusión de las fronteras, y otros proviviendo la segregación, la desigualdad, y el policiamiento de las fronteras. [...] Si se mira a otras ciudades del mundo donde los enclaves están creciendo, vemos que algunos están pasando por procesos similares de profunda transformación y democratización: Johannesburgo y Buenos Aires, por ejemplo. La desestabilización de las fronteras sociales es inquietante, especialmente para la élite. Su propensión a construir muros es entonces entendible. El problema es que las consecuencias de la fragmentación, privatización, y del amurallamiento son severas. *Una vez que los muros son construidos, alteran la vida pública.* Los cambios que estamos viendo en el ambiente urbano son fundamentalmente anti-democráticas. Lo que se está reproducido al nivel de las construcciones urbanas es la segregación y la intolerancia. El espacio de estas ciudades es la arena principal donde estas tendencias antidemocráticas se articulan <sup>20</sup>.

Tal vez resguardarse esté justificado para quienes fueron robados reiteradamente. Es parte de las secuelas psicológicas de que entran a la casa propia. Ancianos buscan tranquilidad. Padres buscan cuidar la vida de sus hijos y tienen miedo o viven con sensación de inseguridad en general. Es sólo que tal vez esas no sean las únicas opciones posibles. O incluso no sean una opción a elegir para quienes nacen desde otro destino. Para ver qué pasa afuera de algunos muros, acá se ve lo que pasa en otros muros y en los espacios de transición y de intercambio en la ciudad. El trabajo no es únicamente sobre mi *pequeña historia personal*, aunque también en parte sí porque es el interés con el que arranca esta pesquisa. Pero es sobre todo del vaciamiento del espacio público. ¿Qué emociones y gentes se mezclaban en los mensajes paulistanos que daban la vuelta al mundo, ese NO VA A HABER COPA? Quizás sea exagerado resumirlo rápidamente y tan temprano, pero tal vez las expresiones en el dominio público sean un indicio, una marca, de algo que está pasando y no deja de transformarse: la participación de personas en la calle, reclamos sociales y políticos y económicos, la aventura de escribir o dibujar en lugares públicos donde no siempre está permitido o previsto.

Se parte de la base de que hoy toda ciudad tiene intervenciones en la calle y que eso, tomado como regla –y no como excepción– hace a una específica manera de vivir en la ciudad. Y por lo tanto constituye ya no la vida de un subgrupo sino que forma la cultura urbana como un todo heterogéneo. La intención de fondo en esta investigación es entonces entender el ambiente que nos rodea y en el que vivimos los ciudadanos día a día. La intención es incentivar un diálogo que no sea ya ético (necesario en parte pero siempre evitando el moralismo) sino sobretodo

<sup>20</sup> CALDEIRA, Teresa. *City of walls: Crime, segregation and citizenship in São Paulo*. University of California Press, California, 2000. P. 334. Cursivas mías.

Figura 5: Movimiento de gente entre las calles Augusta y Peixoto Gomide



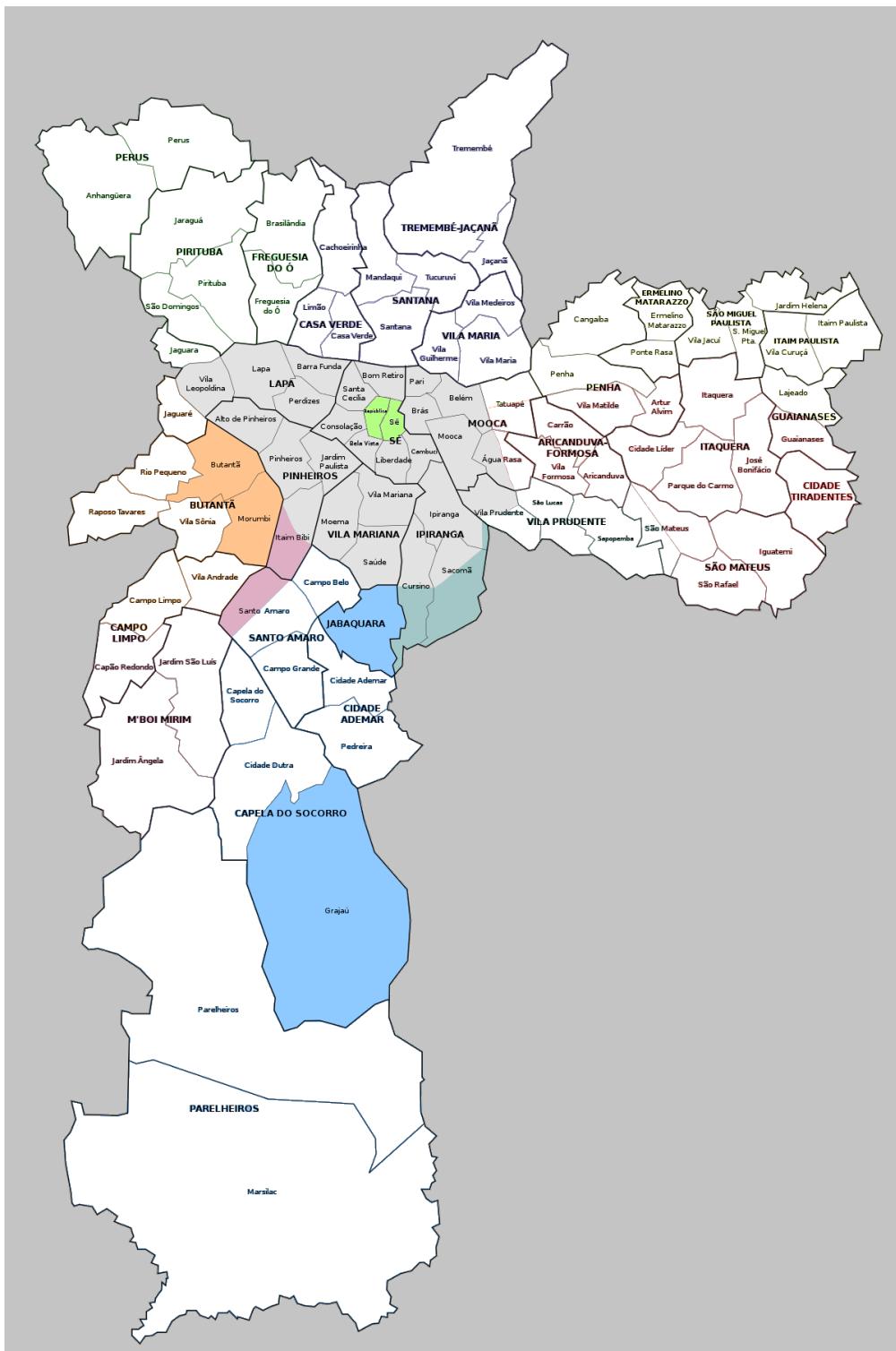
[Fuente: Benjamín Juárez]

práctico: de familiarizarse y territorializar el espacio propio. La confianza, según Goffman, pude que sea uno de los tejidos fundamentales para una interacción social que vaya más allá de lo inmediato. Y para eso hay que conocerse. ¿No nos importa? Sin problema, tal vez cada uno ya tenga otros asuntos para atender. ¿Las paredes no nos dicen nada? ¿Y qué? ¿Por qué todo nos interpela tanto todo, incluso las paredes? ¿Por qué atender a algo más? En realidad no es tan importante ser consciente en todo momento de todo lo que nos rodea, pero sí hace una gran diferencia para nuestra propia experiencia urbana si corremos para alejarnos (emocionalmente, geográficamente) o si le hacemos espacio. Nos tenemos que entender entre nosotros: en los antiguos manuales de sociología y otros manuales de escuela decían en los '60 que la familia es

la base de la sociedad, ¿qué nos queda hoy? A algunos les gustan barrios bohemios y artísticos. Otros odian las paredes rayadas que les hace acordar a las vidas marginadas y el hecho de que las paredes, casi sin metáfora, están gritando. El desafío es entender la tensión y el potencial de la cercanía física. Es mirar a las paredes y ver qué está pasando con la sociedad en la que estamos inmersos, y ver cómo podemos (re)accionar.

\*

Mapa 2: Áreas recorridas durante el trabajo



[Fuente: wikimedia]

## 2 Relato etnográfico de un artista

Un predicador de calle se manifiesta en contra de los pixadores de la ciudad, grita en medio de la gente en un tono de voz muy audible y reconocible por el convencimiento de la fe: “¡El pixador, el bandido, quiere pixar todo, que arruina, que destruye, todos ellos son hijos del maligno!”<sup>21</sup>. Esta situación del predicador documentada es icónica. Es reconocida y reproducida en burla en los circuitos del arte urbano. Ahora, ¿es siempre el mejor recurso atender al testimonio de sólo un protagonista de una situación?

Tomar un testimonio único tal vez *no sirva* cuando se sobredimensiona una sola visión sobre esa realidad y se pierde el contexto de las interacciones. De un lado, las declaraciones grabadas en video y las entrevistas han servido para importantes trabajo etnográficos<sup>22</sup>. Pero, de otra parte, también se corre el riesgo de que se sobredimensione el discurso en detrimento de otros aspectos como la relación entre las personas y con el entorno, los gestos, las percepciones. A veces los entrevistados, entusiastas, buscan resaltar una cierta realidad cuando se acerca el analista social, el sociólogo. Así, lo que se dice puede devenir en un resultado mucho menos espontáneo, una magnificación de conclusiones producto de “la fascinación por el color local”<sup>23</sup>. Y del otro lado, ya dió la advertencia Everett Hughes de que los profesionales hacen maniobras para tapar su trabajo sucio y maquillar su imagen pública<sup>24</sup>. Finalmente, se agregan los riesgos posteriores de que se apunte a sólo ciertos temas, o se editan fragmentos que pierden peso fuera de un testimonio, y de un cuadro de situación, más amplio.

Salirse del discurso de los protagonistas del lugar es un recurso también ya usado con éxito. En un trabajo clásico sobre skaters<sup>25</sup> se usan como material primario los escritos de las revistas especializadas de la práctica. Así, se reconstruyen décadas de historia con un detalle vívido sobre los lugares y las prácticas: y lo logra sin entrevistar a los protagonistas de lo que tal vez ya tendrían sólo recuerdos vagos. En ese sentido se podría decir entonces que tomar ciertos testimonios claves, frescos y recientes, tal vez *sí sirva*, siempre que se sepa lo más posible sobre la circunstancia. En ese sentido, el relato de *un* protagonista puede ser central para entender un mundo. Por eso, se toma en este apartado el relato de un artista tal como lo colocó vía web en

<sup>21</sup> En WAINER & OLIVERA. 2009v. *Pixo*.

<sup>22</sup> BOURGOIS, Philippe. *En busca de respeto. Vendiendo crack en Harlem* (2003). Editorial sigloveintiuno. Buenos Aires, 2010.

<sup>23</sup> RUBINICH, Lucas. “Con los pies en la tierra: notas sobre dos experiencias de campo”, en *Apuntes de investigación*, N° 2/3 1998, Fundación del Sur, Buenos Aires.

<sup>24</sup> En COLLINS, Randall. *Four sociological traditions*. Oxford University Press, New York, 1994.

<sup>25</sup> BORDEN, Iain. *Skateboarding, Space and the City: Architecture and the Body*. Berg, 2001.

su propio perfil de red social. El valor de este relato sirve en varios niveles. No es una práctica tan frecuente el de tomar un relato entero. Acá el relato ocupa cerca de cuatro páginas. Pero tomemos un momento para considerar esa opción. A seguir algunas razones para esa larga cita.

El motivo más ampliamente compartido entre los trabajos de ciencia social es que para entender un mundo social el mejor comienzo es desde la propia visión de los participantes. Este acceso a la fuente más cercana a los protagonistas es compartido también por historiadores, arqueólogos y otros especialistas. Muchos estudios clásicos ya tomaron cartas de artistas como molde a partir del cual empezar un estudio de época<sup>26</sup>. De infinitos niveles posibles para entender un mundo social con el método etnográfico, tomemos al menos tres, según Walter Runciman (1983):

el nivel primario o “reporte” es lo que informa que ha ocurrido (el “qué”); la “explicación” o compresión secundaria alude a sus causas (el “porqué”); y la “descripción” o comprensión terciaria se ocupa de lo que ocurrió desde la perspectiva de sus agentes (el “cómo es” para ellos). [...] En este sentido, los agentes son informantes privilegiados pues sólo *ellos pueden dar cuenta de lo que piensan, sienten, dicen y hacen* con respecto a los eventos que los involucran. Mientras que la explicación y el reporte dependen de su ajuste a los hechos, la descripción depende de su ajuste a la perspectiva nativa de los miembros de un grupo social. (Así, se atiende a los indicios del protagonista) para descubrir, a partir de ellos, los accesos a su universo cultural.<sup>27</sup>

Por otro lado, tampoco es importante cualquier relato. La relevancia de cartas históricas generalmente toman valor solamente a posteriori cuando el sujeto en cuestión toma una relevancia mayor. También muchos trabajos citan material secundario, de videos o materiales escritos, y en los mejores casos se usa material sacado directamente del trabajo de campo algunas frases o párrafos a veces grabados. En este caso lo citado es valioso no solamente por venir de un artista especialmente activo<sup>28</sup> y en crecimiento sino porque es un análisis detallado, desde su perspectiva, y en consonancia con lo que se busca describir: no una teoría o descripción incompleta sobre las pinturas y sus formas o significados sino sobretodo el ir y venir de una calle con su movimiento social, especialmente en el momento de una intervención.

Claro que el momento del relato es único, y ese era un domingo de ritmo calmo y distinto a otro (porque ese fue *ese* el día en que se pintó). Pero no dejan de aparecer elementos que

<sup>26</sup> Para citar solo dos ejemplos se pueden mencionar: HEINICH, Nathalie. 1996. *The Glory of van Gogh*; y ELIAS, N. Mozart: *Portrait of a genius*. University of California Press, California, 1993.

<sup>27</sup> En GUBER, Rosana. *La etnografía: método, campo y reflexividad*. Siglo veintiuno editores, Buenos Aires, 2011, p. 16, 75. Mis itálicas.

<sup>28</sup> El artista tuvo su momento de mayor visibilidad mediática al confeccionar la bandera que se desplegó en el terreno del estadio de apertura del mundial de fútbol en SP, 2014. Este trabajo lo hizo el artista junto a Speto, otro artista que, comparte junto con Tec, el hecho de pasar por trayectos de arte institucional, la media, y por una trayectoria en el arte urbano de las calles.

hacen al cuadro más amplio de situación, elementos que aparecen en este relato y vuelven a aparecer a lo largo de toda la disertación que le sigue antes y después. Así se combinan lo singular junto con contenidos relevantes para el resto del estudio, desafío de toda obra que tome lo biográfico como material de trabajo<sup>29</sup>. De alguna manera el relato funciona como una especie de muestra a pequeña escala de lo significativo para tener en cuenta de los movimientos en las calles alrededor de las intervenciones, objeto de la investigación.

## *Crónica de un domingo agitado -escrito por Tec Fase-*

2013, domingo 16 de septiembre:

me levante temprano, mi familia dormia....

tenia todo casi listo... pasé por el taller, agarré mis cosas.

2 latas de pintura blanca, un palo de escoba y un balde.

De camino, me acordé q la noche anterior habia tocado el Indio en Mendoza, pensé q mis amigos deberian estar despiertos todavia... acto seguido, empezó a sonar el Perfume de la Tespetad en mi auto. llegué al lugar, estaba todo tranquilo, pero para mi sorpresa, los vecinos ya estaban despiertos, eran las 6 y media de la mañana....

El dibujo de hoy estaba difícil, queria hacer un fosil de lagartija, la calle no tenia la pendiente regular, asi q eso complicaba un poco las cosas. Estacione el auto , analicé la situación, y decidí ir a pie hasta el otro lado del valle, a unos 400 metros....

una vez ahi, me dije, vamos papa! no te para nadie!

y fui!

En silencio comencé a pintar lo que seria la columna vertebral del bicho, me perdi completamente, asi q decidi no apretar mucho el rodillo por las dudas, una leve marca para verlo de lejos, a ver como iba.

Volvi a la cima... esta vez en auto!

Estaba mal, habia un arbol que me complicaba las cosas, tome un par de puntos de referencia para corregir el diseño y volvi mas decidido. Esta vez apreté el rodillo contra el asfalto con seguridad.

En eso, una familia sale en auto, pareja de unos 30 con hija pequeña....

\_ tudo bom? pregunté

asintio con desconfianza.

me saque los lentes para que vean mi mirada sincera...

funciono!

empiezo, entro en mi mundo, pasan autos, me esquivan, empiezo con el show de la señalizacion.

rodillo en mano indico a los autos por donde ir, par alla! para alla!

dale gordo boton.

que miras puto

pelotuda!

va tomando ritmo!

hasta q un auto para....

fiat idea 2009 crema... la señora parecia Dilma rusef...sin decir hola, ni que tal, me encara con un:

\_ tenes autorización para hacer esto?

\_ como?

si tenes autorizacion para pintar la calle.

- no, la verdad que no, es pintura lavable, se va con la lluvia, estamos haciendo un video, y señalo un

<sup>29</sup> DEL CONT, Valdeir. 2004. "Trajetórias e biografias como métodos de pesquisa". En KOFES, Suely (org.) *Cadernos do IFCH*, nº 31.

edificio en el horizonte.  
es un proyecto artístico.  
pero no tenes autorización, repite la señora...  
mire señora, estas cosas son muy difíciles de hacerlas con autorización, ud sabe como es...  
no se nada me dice, lo q estas haciendo es peligroso, tenemos muchos skatistas q vienen aca y tenemos problemas con los accidentes, ahora ellos van a pensar q esto es para ellos, entiendes?  
mire la vertebrata del bicho, y la verdad estaba buenisima para el skate!  
no me diga señora? hay accidentes? q locura, parecia tan tranquilo aca....  
sisi, pero no lo es... se llena de skaters aca...  
bueno, le digo, mirando mi balde, como diciendo, vamos vieja, tomatela antes q te pinte el fiat y pierda la paciencia....dilma se va y la sencasion de catastrofe , muerte y patineta... se va con ella.  
sigo.  
sale un viejo a valdear la vereda, me mira, puchero en la boca, lo miro...  
beleza? pregunto  
beleza contesta  
joya!  
sigo  
pasa un japonés y sigue la linea de la vertebra con el auto....no solo los skatistas dilma!  
pienso si la comunidad japonesa vive en un jetlag eterno... solo pasan japoneses y no son ni las 7 am de un domingo....  
empiezo a llenar la cabeza del fossil...  
la cabeza es mayor de lo que creia, me alcanzará la pintura para todo? termino medio asi nomas la cabeza y vuelvo a la cima de la montaña, me queria fumar un puchero y ver como venia la mano.  
llego a la cima y ...  
pasan dos patrulleros a mil , bajan la montaña , agarran la subida, pasan por encima de la vertebras y se detienen a modo operativo sobre la cabeza del fossil, cruzando los autos a 45 grados!  
la puta madre....  
uh, pense, me botonearon los vecinos!  
los policiales bajan del auto y empiezan a analizar el lugar, yo estaba a 400 mts observando.  
veo q uno le muestra a otro el palo de escoba con el rodillo, q estaba medio canuto en un arbol.  
mmmm  
mejor me voy...  
me voy  
me vuelvo al yerta, pienso en mi familia y busco en un cajon un carnet del MASP ( museo de arte de san pablo) q siempre sirve para estos momentos, me lo abrocho en el pecho y vuelvo, ya eran las 9 am, el horario en q tenia planeado terminar, y faltaban 12 vertebras y 4 patas. q hago ?  
decido volver al lugar.  
esta vez dejo el auto lejos,  
inspecciono y confirmo q la policia se habia llevado el balde con la pintura y el rodillo, mi rodillo preferido, pelo de lana, no se consigue en cualquier lado!  
tenia uno medio choto de respuesta y un balde,  
miro un poco, y si, vamos a terminar...  
el rodillo, pesimo, pero vamos q vamos...  
comienzo timidamente a hacer una pata, un ojo en la pata, otro en la cima de la montaña, a ver si aparecia la policia.... .  
ahi escucho, desde un edificio, el primer insulto de una serie que duraria mas de una hora, un gordo asomaba tipo lobo marino desde el piso once y gritaba:  
-hijo de puta, anda a pintar tu calle, quien te crees q sos, el dueño ? vagabundo hijo de puta, voy a bajar y te voy a cagar a trompadas.  
miro para arriba, veo q desde las ventanas varios se habian asomado, todos en silencio salvo el grodo este..  
le hago un tonto berm con pulgar para arriba... me grita algo q no entiendo.  
le contesto, gritando,  
“es tinta lavable, se va con agua”  
responde, si al medio dia no lo lavaste, bajo y te mato....

mmm, q dice este troglodita? al medio dia esto va a estar impregnado al asfalto y yo en mi casa....poco serio el gordo.  
sigo pintando, pasan unos segundos y empieza de nuevo.  
esta ves alentaba a los autos a que me atropellen

-pisen al hijo de puta, atropellenlo y dejenlo muerto ahí....pisen al vagabundo!  
ah bue, el gordo estaba en cualquiera....  
sigue y sigue hasta q agota mi paciencia.  
miro para arriba, y le hago un doble gesto.  
me agarro la bolas con una mano y con la otra le hago un veni veni....el gordo se mete para adentro balbuceando algo y yo me digo...  
cagué, ahora baja el gordo y me caga a trompadas....  
el gordo no bajo, perro q labra no muerde.

joya  
sigo.  
me concentro en las vertebras....  
levanto la cabeza, y desde la colina veo un patrullero que viene en mi dirección...uh, con las manos en la masa ,pensé  
llegan lentamente, me quedo quieto cual alumno q hizo una cagada...  
pasan despacito, les hago el tudo bom....asienten con la cabeza y siguen....  
??? me quedo quieto y me siento en el cordon.  
vuelven  
me lavanto rapidito, me acerco a la ventana y encaro.  
buen dia oficial! todo bien? lesuento de que se trata...estamos haciendo una pelicula, están filmando de alla arriba.y señalo el edificio, hago  
un pulgar para arriba al edificio como para tranquilizar a mi cameraman imaginario!  
es un projecto del MASP, y me señalo la credencial del pecho.  
IOS canas parecen dociles....  
asi? dice uno? y que estas dibujando?  
le muestro el montaje impreso q tenia en el bolsillo y el cana responde  
q copado! esta buenísimo!  
aver dice el que estaba al volante....  
ta bueno eh....  
pero tenes autorizacion?  
no señor, como es tinta lavable y no tenia mucho dias, decidi hacerlo asi, por eso eleji una calle tranquila, para no molestar a nadie....pero  
bueno, algunos vecinos les gusta y a otros no....  
tenes documentos?  
los tengo en el auto  
donde esta el auto?  
pasando la cabeza?  
se rien  
vamos los 3 hacia el auto  
yo caminando  
ellos marcha atras, estaba comodo el palio weekend....  
llego al auto, saco la cédula argentina y se la doy.  
argentino? y estas hace mucho aca.  
si, bastante, casi q vivo aca  
mira vos! dice, bueno, felicitaciones, esta muy bueno me dice...ya hiciste otros asi en san pablo?  
si, algunos...  
no salia de mi sorpresa y de mi alegría, señor, le digo...  
ya que uds son tan copados y este es un trabajo de registro, no quieren sacarse una foto conmigo asi la cuelgo en el MASP, se miran complices.  
si, asiente uno.  
el otro todavia duda....

se baja, buscamos un lugar lindo, posamos y click!  
ahi el otro, medio envidioso, pide una foto tmb, accedo!  
nos damos la mano, me desean buen trabajo y se marchan.

bueeeeeeno  
ahora si, vuelvo infladísimo, solo quiero encontrarme al gordo y decirle q la policia me dejó, q si, q soy el nuevo dueño de su calle.  
vuelvo caminando por la vereda y me detiene un vecino,  
disculpame, q estas pintando, ?  
es el esqueleto de una lagartija,  
y como sabes q nos va a gustar?  
pienso, viejo, por que no me chupas bien la pija y te metes adentro antes q me enoje?  
pero respondo educadamente/  
no se preocupe señor, es pintura lavable, con la primera lluvia se va!  
asi?  
si, es pintura especial, para cine, estamos filmando!  
es a favor del tibet?  
me miro la remera y me acuerdo de mi mujer dicendome la noche anterior, che, no queres una remera para dormir?  
me rio, l  
a remera es de mi mujer, leuento...  
no tengo nada que ver con el tibet pero me caen bien.  
deberias haber hecho unos panfletos consultando al barrio a ver si todos aprobaran la idea  
uh, q genial le digo, es muy buena esa idea, asi podria proponer varios diseños y el diseño ganador seria  
el pintado, uds es muy inteligente, a q se dedica, soy artista me dice.  
eh colega! y ud que hace, pinto!  
bueno ahora tengo q terminar, pero despues vuelvo y charlamos  
notando mi acento argentino el viejo me dedica un:  
q el papa te ayude!  
vuelvo al ruedo, el gordo vuelve a gritar algo, un vecino le dice, chstttt, la cosa estaba mejorando de a poco!  
me estaba quedando sin pintura, el rodillo se estaba despedazando, me daba mucha paja subir a la montaña a ver como estaba quedando y a  
las 12 era el almuerzo de cumplede mi suegro.  
le meto pata!  
ahi sale del edificio un tipo de unos 55-60 años, camiseta de yellow submarine de las beatles y un chihuahua con pullover rosa...ja, pense,  
este tiene q ser buena onda, me encara!  
hola! q estas haciendo?  
es un bla bla bla....  
ah, de arriba parece un violonchelo!  
la ptm pensé, no se esta entendiendo el dibujo....como un violonchelo????  
maestro, ud no ve un fossil de lagartija?  
no, veo un violonchelo, el chihuahua me miraba como asintiendo con el amo.  
miro al chihuahua, miro al viejo y le digo, bueno, voy a ir a ver de alla arriba.  
tranquilo, me dice, el arte es asi, vos ves un fossil, yo veo un violonchelo, ok?  
ok le digo, pero quien te dijo q esto es arte, le pregunto///  
lo es, y se va caminando...  
bueno pienso, mejor terminar rápido antes q este barrio me atrape y quede entre todos estos locos eternamente!  
subi a la montaña, mire el fossil, podria estar mejor pensé y me fui a almorzar!

El artista se va a comer con su familia paulistana. Hay que tener en cuenta dónde y cómo escribe el artista. De un lado, por una serie de circunstancias, trabaja y hace un hogar en otro

Figura 6: Una de las firmas del artista: pintar el asfalto



[Fuente: flickr/tectec]

que su lugar de origen –Argentina– y a la vez sigue escribiendo desde su lengua natal. “casi q vivo aca” escribe Tec , que de alguna manera lleva incorporado en su año habitual varios viajes internacionales entre Argentina, Alemania y otros destinos.

El ser viajante no es un caso aislado: es habitual –sobre todo a medida que aumenta la profesionalización de los artistas– el intercambio con colegas de otras latitudes, tanto en experiencias artísticas como personales y profesionales. Un estudio más amplio podría considerar las trayectorias tanto de artistas como de diferentes profesiones a lo largo de la historia. Van Gogh testimonió en sus cartas al hermano<sup>30</sup> que también es normal escribir desde los destinos más variados a través del mundo cercano de ese entonces –Europa–. Así considerado, se vuelve lo normal el atravesar amplios senderos geográficos como parte de una búsqueda de caminos nuevos para intercambios.

Esta narración también sirve al científico social de hoy como diálogo fresco sobre el mundo del arte urbano. Se podría argumentar a favor de tomar una sección de narrativa como esta que se la puede tomar como data pura, privilegiada por el estilo poco habitual de relato. Tiene valor por ser seleccionada entre otras fuentes de otro nivel de densidad en la descripción. En un esquema científico podría encajar así en la noción de IMRaD: es decir, un trabajo que siga el esquema de Introducción, Método, Resultados (de Data relevante), & (and) Discusión<sup>31</sup>. Aunque sostener lo contrario también es posible, que el relato no tiene simplemente valor como data sino que tiene un valor heurístico en sí mismo, que involucra los conceptos formulados por los protagonistas, con la complejidad que significa la concepción de los primeros intérpretes de ese mundo.

Se parte entonces del presupuesto de que un relato es valioso como recurso etnográfico en sí mismo, y no solamente como mero subsidio empírico para una teorización posterior. Tampoco es una palabra final o una verdad definitiva. En todo caso se puede tener en cuenta por ejemplo que algunas entrevistas pueden tornarse obras de referencia para determinados temas<sup>32</sup>: en sociología tal vez lo fueran las discusiones Tarde-Durkheim<sup>33</sup>(1903-1969), y sobre el espíritu revolucionario del '68 la entrevista concedida por Jean-Paul Sartre sobre el calor y la lucha de ese momento histórico<sup>34</sup>. Lo mismo vale para la historia contada por un protagonista, que se sale de las maneras padronizadas de responder a un entrevistador sobre una obra o su arte.

<sup>30</sup> VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Théo (1873-1890)*. L&PM Pocket, Porto Alegre, 2014.

<sup>31</sup> DAY, Robert A. 1998. *How to write and publish a scientific paper*.

<sup>32</sup> NAVES, Santuza Cambraia. 2007. *A entrevista como recurso etnográfico*. Matraga, Rio de Janeiro, v.14, n.21. Pp. 156, 157, 162.

<sup>33</sup> De impacto tan duradero que un diálogo oral fue recreado por Bruno Latour y Bruno Karsenti, a partir de citas: Latour encarnando a Tarde y el segundo a Durkheim.

<sup>34</sup> KOZAK, Claudia. *Contra la pared. Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas*. Buenos Aires, Ediciones del Rojas. 2004.

En resumen el relato, desde la perspectiva del artista, pone en evidencia la pluralidad de perspectivas en acción que forman los mundos artísticos y urbanos. El detalle no es solamente sobre la obra ni sobre el artista: él mismo muestra que al comunicarse con los vecinos unos opinan sobre arte, otros se quejan, unos tienen algo para decir, tal vez una preocupación, y para llegar unos a otros se dan momentos y gestos. Es un momento positivo para la calle, en la perspectiva de este trabajo, cuando la gente puede entenderse desde un plano personal no codificado de antemano: el artista se hace entender bien cuando se saca los lentes de sol oscuro y con la simple mirada muestra que está hablando sinceramente.

\*\*



### 3 El misterio del pixação

La pixação no deja de ser una intervención pacífica, no estamos quebrando nada. Hasta se puede decir que es inofensivo, sólo agrede estéticamente.

---

Cripta Djan

Una persona se sube encima de los hombros de otra, formando una torre humana de dos pisos. La de arriba consigue pintar una firma pixada con spray en cuanto la de abajo se desplaza lentamente de izquierda a derecha para acompañar el movimiento de la caligrafía. Esta es una maniobra corriente entre pixadores. Hasta llegan a armar una torre de tres personas. Es una

Figura 7: Firma de pixadores en el *Beco do Aprendiz*



[Fuente: Benjamín Juárez]

destreza y una fuerza hacer la maniobra de construcción así como la de desensembarque de la torre de pixadores. Esta habilidad está documentada en videos, fotos y ocasionalmente se puede ver el trabajo en acción en las calles de Sampa. Esta técnica, y otras, de pixar se hacen en realidad con relativa rapidez. (¡Y la ciudad está repleta de pixações!). Pero a pesar de hacerse mucho, la cantidad de tiempo para detectarlo en general es corto. Estas acciones y las imágenes que dejan los pixadores no son entendidas en general por la población local. O mejor podría decirse que son directamente desaprobadas, se las entienda o no.

El interesarse en el fenómeno del pixação es parte de entender el cotidiano de esta ciudad. Algunos estudios que han atendido a lo que pasa en la vía pública o en grupos sociales más o menos grandes se han preocupado en entender los momentos de crisis, de ebullición, de locura, de protesta activa de movimientos sociales. En este trabajo se busca recorrer una parte de lo social que recibe poca atención: la del “tráfico humano ordinario y la formación de padrones de contactos sociales ordinarios”<sup>35</sup>.

Las pixações son una de entre miles de inscripciones urbanas en SP y en Brasil. El problema es que a lo largo de los años se ha ido encaminando algunas inscripciones urbanas y prácticas como portadores de belleza que mejoran la ciudad y otras que la afean y que por tanto merecen ser criminalizadas. Esta progresiva separación en cómo son vistas unas y otras intervenciones llevó con el tiempo a que la diferencia sea tomada como obvia, cuando en verdad nacieron en principio mezcladas. Con el “misterio” del pixação –al que me refiero en el título de este capítulo<sup>36</sup>– quiero desvendar esa diferencia que el gran público hace: hay una aceptación general de que hay una diferencia estética entre arte urbano bonito y pixação como suciedad indeseable. Esta diferenciación fue construida históricamente a partir de la participación de muchos actores en todo el espectro social. Y esa diferenciación contribuye en último término a criminalizar a los pixadores y apoyar legalmente, financieramente a los grafiteros. Esa criminalización no es algo exclusivo de Brasil, ni de SP. (Cuidado, en muchos lugares del mundo se considera que graffiti = crimen).

Desde que apareció el graffiti en la calles del mundo hasta hoy, se han encontrado maneras ya sea de criminalizarlo, o sea para usarlo desde el mercado y las autoridades políticas. Con todo, en ese proceso no hubo una aceptación simple del fenómeno sino que ha pasado por filtros que incluye el criminalizar algunos de estos tipos de intervención, como pasa con el pixação. No siempre hubo, ni en todas las esferas hay, tal dicotomía ¿Cómo se construyó?

<sup>35</sup> GOFFMAN, Erving. *Comportamento em lugares públicos: notas sobre a organização social dos ajuntamentos* (1963). Petrópolis: Vozes. 2010. Página 14.

<sup>36</sup> Esta idea de que hay un misterio, algo oscuro para desentrañar, es inspirada en el trabajo de VIANNA, Hermano. *O misterio do samba* (1995). Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar: UFRJ, 2012.

Un hecho que tuvo repercusión mundial fue la política de tolerancia zero al graffiti del intendente neoyorquino (1994-2001) Rudolph Giuliani, que se apoyó en una teoría anterior, conocida por un artículo de diario de 1982. Desde el lado de las preocupaciones de cuidar un ambiente “sano” para vivir en comunidad, una teoría fuerte ha sido la de las ventanas rotas. George Kelling y James Q. Wilson publicaron una nota en la que mostraban su intención de dar programas comunitarios que aseguren la seguridad de barrios específicos en EEUU. Una de las ideas centrales de este programa era que el aumento de las patrullas policiales no necesariamente disminuyó las tasas de delincuencia, pero sí daban una mayor sensación de seguridad. Lo que se subrayaba no era el control represivo, sino más bien el hecho de que la policía podría representar una barrera comunitaria presente que atenuaría cualquier exceso. El centro de la teoría llamada justamente de ventanas rotas, sostiene que el hecho de que ocasionalmente aparezca algún predio con una ventana rota daría la impresión de que en ese lugar, a esa gente no le importa lo que está pasando, porque nadie se hace cargo <sup>37</sup>. Eventualmente el área puede transformarse en un lugar deteriorado y descuidado, donde nadie se importa con nada. Para algunos residentes, dicen los autores, “el barrio no es su ‘hogar’ sino ‘el lugar donde viven’, tienen intereses en otros lados” <sup>38</sup>. Los autores lograron diferenciar elementos importantes en la interacción. Cuando ciudadanos y policías interactuaban, el intercambio se alteraba con la presencia del policía en auto. Argumentan:

En el auto, un oficial tiende a tratar con la gente bajando la ventana y mirándolos. *La ventana y la puerta dejan afuera al ciudadano que se aproxima, son una barrera [...] Cuando una persona anda a pie, uno se acerca más fácilmente, y se pone a hablar inmediatamente, más que cuando va en auto.*

Con un sentido de que *la sociedad somos todos*, Kelling & Wilson no ponen todo el peso de la responsabilidad por el bienestar social en un agente: “La esencia del rol de policía en mantener el orden es reforzar los mecanismos informales que tiene la comunidad para controlarse. La policía no puede ser un substituto de ese control informal”. “Irónicamente -y acá los autores complejizan la visión del todo a lo Simmel-, es más fácil no ser responsable cuando hay un montón de gente dando vueltas. En la calle y en espacios públicos, es común que haya muchas personas por ahí lo cual reduce las chances de que una sola persona actúe como agente de una comunidad”.

<sup>37</sup> Ver en el caso actual de Latinoamérica el detalle sobre el descuido y la falta de política estatal sobre cantidades aceptables de luz urbana para la población. Ver más adelante zonas de peligro, como se menciona en relación al Beco do Estupro.

<sup>38</sup> KELLING, George L. & WILSON, James Q. “Broken Windows: The police and neighborhood safety”. *The Atlantic*. MARCH 1982.

Esta perspectiva conservadora, de las ventanas rotas, como planteo de interés comunitario es esencial para una discusión sobre qué pasa con el funcionamiento diario de los espacios públicos. En la práctica, y en años recientes, el problema ha sido la radicalización del argumento de que todo debe ser mantenido bajo control, y a qué costo la policía debe hacer cumplir qué parámetros mínimos y a quiénes. Las políticas de orden en general han llevado a la represión y no a una mejora en calidad de vida de nadie. ¿Qué es lo que efectivamente ayuda en la reactivación de un lugar? Busquemos de cuidar de no caer en una salida que lleve a un estado o un mercado reforzado, sino antes a una vida social con su propio movimiento. Como tema a revisar, quedan dos puntos pendientes: uno, el de las interacciones desde diferentes medios (en auto o a pie) entre las personas que circulan y habitan un espacio social; dos, una base moral (¡¡de costumbres!! ¡¡no imposición ético-política!!!). Hay dos miradas morales principales que se podrían dar a la teoría de las ventanas rotas. De un lado el aspecto moral, de cuidar porque la comunidad se mantenga viva:

en gran parte de la obra de Durkheim, lo moral tiene una ascendencia epistemológica donde la palabra deriva de lo que en francés sería *moeurs*, y en latín *mores* (pl. de mos-moris). No es algo solamente equiparable con las costumbres de un pueblo, sino además con lo que señala Helena Béjar, con sus “hábitos del corazón”, así como lo usan Tocqueville y Montesquieu. [...]. Las acepciones de *mores* según el diccionario latino, después de “costumbre”, serían: modo de vivir, deseo, capricho, gusto, carácter, modo de ser, norma, precepto. [En JUAREZ, Benjamín. “El legado de Durkheim en Schutz: Hacia un horizonte en común”. *Enfoques*, 2008. Páginas 111-112.]

De otra parte, el constante vigilar a los ciudadanos circulantes puede llevar en un extremo al control represivo. Y los agentes que reclaman vendrían a ser una especie de panóptico de visibilidad, abierta, y continua.

Lo que se vió hasta acá incluye o se conecta con las preocupaciones de LeCorbusier. En su Carta de Atenas, de 1933, el arquitecto recomendaba tener en cuenta al menos 4 usos principales de la ciudad: para habitar, trabajar, recrear y circular. El último parece haber excedido su papel y los restantes son olvidados. Con todo, es cierto que las calles están un poco más vacías y que circula, por ejemplo, menor cantidad de niños que hace medio siglo. Parece un fenómeno mundial ¿Por qué? Un diario español da noticia sobre el pedagogo italiano Francesco Tonucci, quien busca devolver la ciudad a los chicos con un proyecto propio. Aporta algunos datos: en Inglaterra, por ejemplo, un 90 % de los que tenían entre 6 y 11 años iban solos a la escuela en los años '60. Este porcentaje se ha reducido paulatinamente y hoy es de alrededor de 5%<sup>39</sup>. A continuación, busco dar un marco general para encuadrar las pixações en la estética de

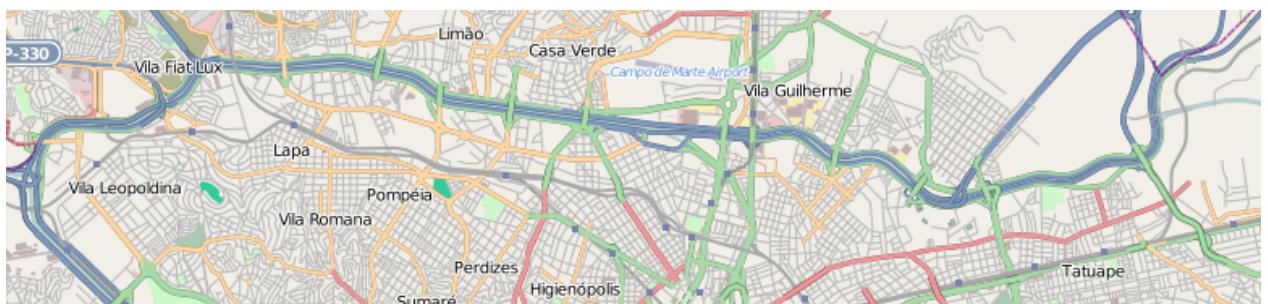
<sup>39</sup> LINDE, Pablo. “El shopping como guardería”. *LaVoz* (cortesía Diario *El País*, Madrid). 29/01/2012.

la ciudad de São Paulo y sus alrededores. Despues colocar la ley como un elemento importante, aunque no el único, para construir las dicotomías en el arte urbano: lindo-feo, legal-ilegal, graffiti-pixação.

## (a) Pixação, la firma de São Paulo

Ví pixadores en acción con menor frecuencia que a los grafiteros. Los vi en el momento de esta tarea en dos ocasiones, a luz del día. La primera vez fue de una dupla haciendo un pixação, cada uno haciendo su firma en dos colores, estilo llamado grapixo. En esa ocasión, estuve un rato viendo cómo los pixadores pintaban con rodillo durante una media hora. Despues del grapixo hicieron una firma en estilo pixação en monocromo negro, documentada en la foto *supra*<sup>40</sup>. La otra fue de más lejos y sin diálogo con los pixadores. Los pude ver desde un ómnibus en el que yo iba andando sobre la Marginal Tietê. Solía viajar desde Campinas hasta SP en ómnibus hasta llegar a la Rodoviaria de Tietê<sup>41</sup>, atravesando el costado del río. La Marginal es una gran vía que separa a la ciudad en dos. No es que genere una división en un sentido metafórico sino que por donde pasa el Río hay vacíos físicos, ocupados por el agua, el canal que lo contiene y vegetación que brota sin planeamiento. Al lado del Río pasa la Marginal que es una gran vía de concreto por la que circulan millones de vehículos y es un gran centro de atascamiento. La Marginal y el Río juegan un papel en la circulación y en la falta de circulación: la vía pasa por muchas zonas diferentes de la ciudad y en algunas ocasiones algunos paulistanos del área cortan la vía como modo de protesta.

Mapa 3: Marginal Tietê



[Fuente: wikimedia]

<sup>40</sup> JUÁREZ, Benjamín. Reunión de Antropología del Mercosur, Córdoba, Argentina, 2013.

<sup>41</sup> La Terminal de ómnibus de Tietê es la mayor terminal de América Latina y el segundo del mundo en tamaño después del de Nueva York. ([folha.uol.com.br/conozcaSP](http://folha.uol.com.br/conozcaSP))

Cuando ví los pixadores estaban entre la vía de circulación y el Río, estaban en la parte de arriba del canal. No alcancé a ver lo que firmaban, apenas conseguí ver dos personas lado a lado pintando. En ese momento caí en la cuenta de que ni era tan frecuente que fueran visibles pero también que la noche no era su único escenario de actuación.

Mucho se dice en contra de todas las formas de intervención urbana, sobre todo hay quejas de las que no se les encuentra el sentido o no se les ve una estética respetable. En cualquier caso, una gran parte de la población reclama que no se puede hacer un uso indiscriminado del espacio público. A tal punto ha llegado la incomodidad de la mayoría que se busca distinguir cómo y dónde intervenir, y se generalizan argumentos de lo que es un arte aceptable para la ciudad. Este argumento contribuye a lo que ha dado en formarse como una separación de lo que es legal y de lo que es ilegal. Con el tiempo, entonces, se ha ido elaborando una creciente diferenciación entre –por un lado– la intervención inaceptable de los marginales, y –por otro lado– las diferentes formas de arte que se legitiman en ciertos barrios y llegando hasta galerías de arte en las que se venden obras de arte del mundo del street-art. Esta diferenciación en general es constatada en la literatura sobre el tema. Y se subraya sobretodo la diferenciación en el aspecto estético. Lo que se puede rastrear, y es la propuesta de este apartado, es elementos que pongan en evidencia cómo se formó esa diferenciación entre dos formas de intervención que en sus inicios, y aún hoy, no son siempre del todo diferentes para quienes las hacen.

## Cuidado: contra la polarización

*Nota: iSeparar pixo de graffiti no hace más que acentuar diferencia!. Otro trabajo podría ver los pasos del pixo al mundo del arte de galerías-museos. Pero charlando con Lelo, artista, esto tampoco parecía tan fácil de rastrear. Es como si el pasado pixador queda atrás: “yo pixaba” me decía, y claro que es un reconocimiento, pero no por eso se habla fácil o rápidamente sobre esa experiencia. Entiendo que sea parte del esfuerzo de volverse un artista-profesional serio. Lo cual tiene absoluto sentido. Tampoco cualquier persona cuenta en toda o cualquier ocasión de sus borracheras y/o desandanzas de juventud, ¿por qué hacerlo?*

*Nota2: Hay artistas urbanos que alardean de tener un pasado pixador porque eso significa que recorrieron la calle. Algunos lo hacen sin apoyo de otros pixadores y otros sí. En la conversación entre Djan, Biscoito y William, donde también había uno de la crew de Exorcity, decían que en esto no son demasiados válidos los reclamos de pixo de Os Gêmeos y sí lo sería si la nike llamara a Lixomanía para hacer un diseño con influencia.*

*Nota3: También hay que considerar que el pixo es parte de la ciudad, entonces podría haber una otra categoría de gente, y de perspectiva, que toma esa influencia de manera estética o con algún paso por el pixo pero sin resaltar exageradamente ese aspecto. Pienso en Invader: hace mapas de invasión con el estilo de los lugares que visita. En ese sentido sí adopta la estética sin reclamarse de una cultura urbana local específica.*

Mapa 4: Invasiones paulistanas de *Invader*



[Fuente: sitio web del artista]

Hay muchos casos intermedios, de artistas que cruzan (rompen) las fronteras que separan graffiti y pixação. La historia de *Slik*s muestra cómo pueden confluir graffiti y pixação:

Rafael “SLIKS”, 32 años, nació en el centro de São Paulo, más precisamente en el barrio de Bela Vista. En su infancia acostumbraba dibujar historietas, pero ya de adolescente se salteaba clases para jugar en los flippers y pasarla por el centro de la ciudad. Siempre atento al escenario a su alrededor, se acuerda de las vueltas por la plaza Roosevelt y de las amistades con los pibes del skate y el pixo. Sus primeros pixos fueron en las sillas y mesas del colegio y así siguió por las calles del centro. Después de esa época se mudó para la zona sur y empieza a caer de lleno en el pixação. Ya hacía dibujos en esa época y los tipos con los que acostumbraba a andar con él se preguntaban por qué él no hacía también graffiti. Esto pasaba al final del año 1996<sup>42</sup>.

Atiéndase que el testimonio es del año 2014, viendo en retrospectiva. Desde el momento posterior se mira hacia atrás como si hubiese habido siempre una diferenciación clara, en el aspecto estético sobretodo, entre las prácticas de dibujo y graffiti por un lado; separados de otra parte, de la práctica del pixação. Esto no siempre fue así, como veremos más adelante. La lectura que se hace acá es que hacer esa distinción sólo es posible desde que se creó una separación entre ambas actividades, separación que en la década del '80 por ejemplo no tenía nada de obvia. El artista aclara su origen pixador cuando dice en un sitio web anglófono que pertenece a la “crew” DEM: Destruição Em Massa<sup>43</sup>. En este punto tiene sentido colocar “crew” entre comillas por una razón muy simple. La palabra designa en inglés los grupos de pertenencia y de acción de los grafiteros, o escritores (*writers* llamados en inglés), lo cual tiene sentido para que un yanqui lea y entienda que este grafitero tiene un grupo. Sólo que en Brasil se podría reservar la palabra “crew” solamente para los que forman parte de colectivos de hip-hop o de arte. La misma palabra *no* serviría para los pixadores, que tienen sus propias características diferenciales. Los pixadores en general tienen dos grupos de referencia: la “gang” que sería su círculo cercano con quienes se sale a pixar; y después la “grife” que sería un conjunto de “gangs”, que de alguna manera define parte de su identidad en un tono mayor y que es la firma más importante a reproducir: ¿el resultado? Las grifes son las firmas más masivas en cantidad, y cada pixador considera prioritario siempre firmar en el orden grife-gang-firma personal. Con bastante seguridad que cuando se dice que SLIKS es de la “crew” DEM: Destruição Em Massa, se refiere a la “grife”. En paralelo a todo eso, después el grafitero empezó a hacerse más conocido en el mundo urbano de las intervenciones más artísticas, sin abandonar su pasado pixador.

Empezó a grafitear y después conoció a *Alexandre Orion*, que pasó a ser un gran amigo y referencia. Como empleado de los mandados cuenta que pasaba por debajo de las ruletas del ómnibus y siempre que veía un tipo pintando algún muro, pedía para frenar el “bondi” para acompañar el trabajo en proceso. Obviamente terminó teniendo otras referencias en el arte urbano como Niggaz,

<sup>42</sup> Por Fabio Pires en [programaolhodepeixe.com](http://programaolhodepeixe.com) 2014.03.16 Acceso 2014-09

<sup>43</sup> En [spraydaily.com](http://spraydaily.com) Acceso 2014.09. Citas a continuación de esta fuente.

Figura 8: Firma de *Sliks* en el *Beco do Batman*



[Fuente: del autor]

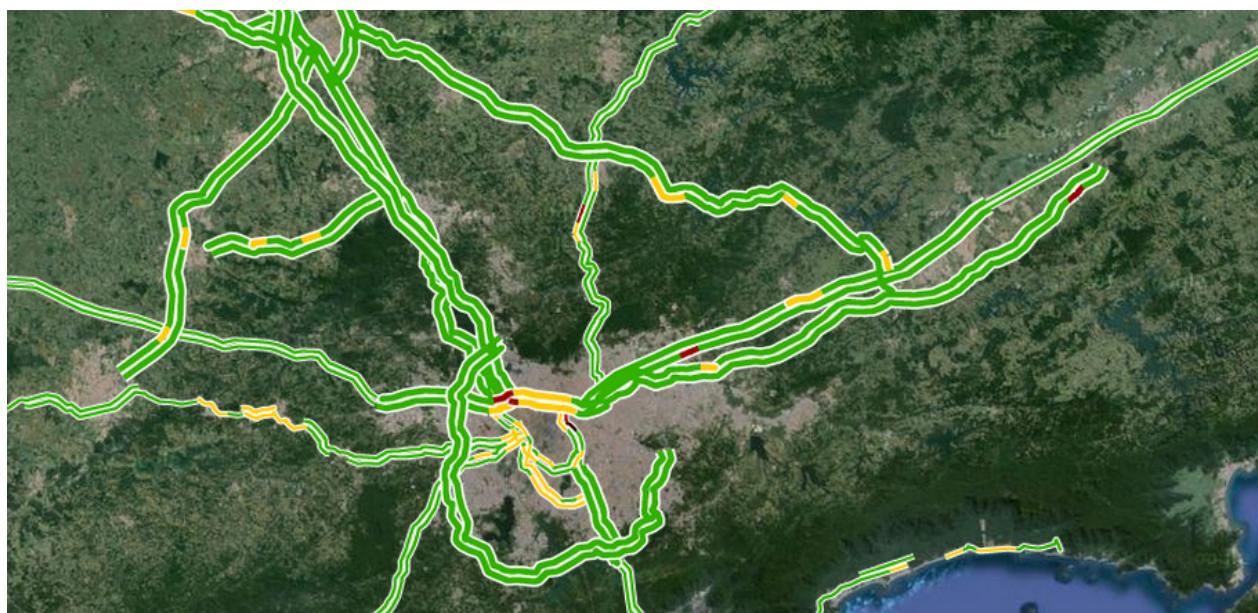
Vithe, Cobal y Os Gêmeos. Después de este tiempo llegó a ser diseñador gráfico. En esta área profundizó en el estudio de la combinación de colores, pero sin dejar de meter manos en la masa y estirar los brazos hacia las calles con formas de las artes plásticas. Fue con estas intervenciones urbanas donde mejoró su estilo gráfico y dio continuidad a sus intereses.

Acá se muestra entonces cómo las influencias se combinan y se les da lugar en un proyecto de vida más amplio que no abarca solamente la costumbre de un adolescente sino la trayectoria de un artista como profesión, como parte (o totalidad más bien) de su vida laboral. Al mismo tiempo conserva su currículum de tener experiencia de calle a la vez que las distintas etapas lo llevan a hacer de su gusto por pintar un medio de vida.

Su “tag” (firma en el lenguaje del graffiti y del pixação) se tornó su marca registrada y con ella busca cuestionar la apropiación del ambiente urbano. Muchas veces haciendo una fusión con las artes plásticas. Donde los “tags” se entrelazan unos sobre otros dando una nueva textura para la superficie en cuestión y pasando la visión sobre el caos de las calles en *una forma más colorida y abstracta*. Hoy en día el artista urbano lleva su arte para grandes exposiciones en galerías y museos de Brasil y en el mundo de afuera.

Así como el artista consigue visibilidad en los mundos artísticos y productivos del trabajo, haciendo de esto un medio de vida, a la vez mantiene el sentido de mantener la firma, con todo el contenido que trae del mundo del pixação. Esta riqueza de combinación permite atraer la atención al *Beco de Batman*, por ejemplo, del director de cine Spike Lee<sup>44</sup>.

Mapa 5: Accesos de tránsito vehicular hacia la capital



[Fuente: google maps]

## Definiciones tempranas y posteriores

La cantidad de trabajos académicos y de notas de diario sobre graffiti y pichações en Brasil y en São Paulo es inmensa, no es un tema poco atendido, al contrario. Ahora, vale la pena notar que en cuanto uno se va más hacia atrás en el tiempo hay una menor cantidad, atención y diferenciación de términos de estos mundos de intervenciones urbanas. La presencia del término con “x” pixação por ejemplo es casi inexistente hasta el cambio de siglo. Esto se debe, es la idea que sostengo, a que el fenómeno y el nombre de *pixação* y de una cierta subcultura demoró

<sup>44</sup> “El director negro más respetable del mundo”, según comentario del sitio web imdb en relación a un film suyo: era sobre *Malcolm X* (1992v), o sobre *Do the Right Thing* (1989). Spike Lee visitaba el Brasil por afinidad con injusticia racial y fuerza social y económica, y claro también para filmar el documental *Go Brasil Go!* (2015?). El director de cine filmó en el *Beco do Batman* y posteó en instagram un graffiti de *Sliks* justamente para promocionar el documental. Detalle interesante a ese post: comentaron que si el artista fallecido *Jackson Pollock* hiciera graffiti sería exactamente así con el estilo de este grafitero.

en cristalizarse. En el siglo xxi ya hay una cierta identificación de que el pixo, y los pixadores que se dedican a escribir firmas de sus grupos, de sus grifes y gangues, son fruto de una masa bien definida de practicantes. Y en esto hubo una construcción muy lenta, durante décadas que lo hizo posible. Adelanto que en esto jugaron un papel central tanto ciertas leyes contra la polución urbana, promociones comerciales y políticas del arte callejero más elaborado (en detrimento de la espontaneidad del pixo), y que el público más grande fuera asimilando estos medios de tomar el arte urbano. Adicionalmente, hubo una construcción tanto del pixo como algo específicamente paulistano, a la vez que se fue difundiendo un reconocimiento entre pares de que hay pixo desparramado en todo el país bajo diferentes estilos. Como ya observé en otro parte, el ejemplo perfecto es el *xarpi* (que saca el nombre de la inversión de las sílabas “pi-xar”) carioca, estilo de pixo con una caligrafía mucho más “cursiva” pero bajo parecidos sentidos de acción para los pixadores. Si nos remontamos por ejemplo a un trabajo académico de la década del '90 vemos por ejemplo cómo los propios artistas y pichadores son citados juntos para señalar la indiferenciación de las dos prácticas y estilos estéticos. Y subrayemos de nuevo que el término *pixação*, tempranamente ni aparece.

La división entre graffiti y pichações es una estupidez, no hay nada que hacer. Me parece que es una cuestión de lengua. Graffiti es un término más erudito, digamos, para el pichação. Es un término extranjero. Lo que se hace es pichação, no importa si es escrito o diseñado.

-Carlos Matuk, “el turco”

Está esa historia de separar el graffiti del pichação... No existe eso. El graffiti es un nombre importado para pichação. Es la misma cosa.

-Zaidler, “el gordo”<sup>45</sup>

Lo que es busca destacar no es una progresión lineal-cronológica. Lo que se destaca es la diferencia de un momento a otro de la ampliación de una realidad y la forma de nombrarla. Entonces se muestra una datación gruesa de la historia en la que se resalten los años de cambios pero lo fundamental es notar que hay hitos progresivos que marcan la diferenciación sucesiva de un fenómeno que inicialmente era vago y homogéneo.

#### [Inscripciones en paredes a través de una LÍNEA DE TIEMPO]

antigüedad	En Pompeya: graffitis ( <b>inscripciones</b> de valor a desentrañar)
Brasil circa '60-'70	<b>indiferenciación</b> graffiti-pichação (ambos criminalizados)
años '80-'90	comienzo de destaque de graffiti como <b>arte</b>
2005-2006	pixadores sostienen que <b>pixo-pixação ≠ pichação</b>
2011	<i>ley sostiene que solamente pichar(=pixar, =rayar) = crimen</i>

<sup>45</sup> En SILVEIRA JUNIOR, Nelson Eugenio de. *Superfícies alteradas: uma cartografia dos grafites na cidade de São Paulo*. 1991. Dissertação (mestrado) - UNICAMP, IFCH. Página 60.

Más adelante, ya en el año 2006 surge un libro que recolecta pixos de SP y ya usa el término “poxo”, como bien lo explican en el glosario los autores. Hay que tener en cuenta que ambos autores han jugado un papel importante en el desarrollo de estos términos, el uno como periodista que después trabajó en el documental *Pixo*, y el otro como pixador que también se participa de mundos del arte, ilustración, publicidad y es reconocido por pertenencias múltiples: tanto como pixador como dibujante en varias facetas.

Sería importante resaltar que no solamente el poxo pasó a ser criminalizado fuertemente sino que además hay quienes sostienen que el poxo también puede ser arte: ya que se conecta con la ciudad y es un medio de expresión puro, con una elaboración de concepto: que vale por lo que significa, por la realidad que la sustenta. Lo que la hace candidata a ser escuchada tanto por el resto de los ciudadanos como por los mundos de arte canónico, cuanto también por diseñadores y tipógrafos quienes rescatan la originalidad de las formas.

\* **Pixaçao** sustantivo. De origen brasileño, se refiere a escrituras propias en códigos, señales, símbolos originales y tipografías. Se pintan los jeroglíficos con latas de pintura a lo largo de las paredes, fachadas, y los exteriores de edificios en las grandes capitales metropolitanas. São Paulo, ciudad en la que se originó el movimiento, tiene la más rica exhibición de este tipo en el mundo.

\* **Pixo** sustantivo. Originado en el pixação y por tanto tiene el mismo sentido; sin embargo es más informal, y consecuentemente más genuino ya que la expresión fue creada por los propios pixadores.<sup>46</sup>

Otro protagonista de las transformaciones del mundo del poxo a los ojos del resto del mundo fueron los trabajos de Alexandre Barbosa Pereira, que ya en el año 2005 completó una disertación de maestría. Años después, el autor sostiene la diferenciación, ya en 2010 aclara que el simple término “picho” con “ch” sería algo más genérico, y el término *pixo*, o *pixaçao*, es de grupos específicos, o más bien de mucha gente, formando clanes. *Pixações* ya sería el plural de *pixaçao*.

“Pixar” sería diferente de “pichar”, porque este último término designaría qualquer intervenção escrita na paisagem urbana, enquanto o primeiro remeteria às práticas desses jovens que deixam inscrições grafadas de forma estilizada no espaço urbano.<sup>47</sup>

De manera que hay una serie de definiciones, en sentido estricto conceptual, como encuadres de la situación histórico-social y legal que fueron contribuyendo a una consciente diferenciación de los fenómenos. Rastreando sobre esa secuencia es que podemos ver cómo se hizo

<sup>46</sup> WAINER, João, (coaut.), BOLETA (coaut.). *Ttsss : pixação, the vastest art* São Paulo, Brazil. Ed. do Bispo, São Paulo. 2006. Glosario.

<sup>47</sup> PEREIRA, Alexandre Barbosa. “As marcas da cidade: a dinâmica da pixação em São Paulo”. *Lua Nova*, p. 143-162, 2010. Página 22.

Figura 9: Pixações sobre la calle de la Galeria do Rock



[Fuente: foto del autor]

esa construcción y qué es lo que todavía no muestra. Valga la salvedad de que debo a los autores anteriores que han trabajado sobre este tema que con mucha seguridad están conscientes de esta diferenciación progresiva. Mi intención sería buscar a partir de esas contribuciones juntar elementos para aporta a la sistematización de esa evidencia.

## (b) *Pixo* (2009v): de Brasil a Francia

El trabajo de maestría de Pereira, en 2005, abre al mundo académico el mundo de los pixadores<sup>48</sup>. Para un público más amplio, fue el trabajo documental *Pixo*, de Wainer & Oliveira, el que desparramó más allá de las fronteras de Brasil una noción sobre los pixadores paulistanos

<sup>48</sup> PEREIRA, Alexandre Barbosa. *De rolê pela cidade: os pixadores em São Paulo*. Mestrado em Antropologia. Universidade de São Paulo, USP, Brasil. Ano de Obtenção: 2005.

desde 2009. Otro trabajo en esa veta de mostrar el mundo pixador desde el interior fue el del carioca Gustavo Coelho: *Luz, câmera, pichação (LCP)*, de 2011<sup>v</sup>. Estas dos películas se hicieron de manera local y después buscaron diferentes vías de financiación para la divulgación. En el caso del filme carioca todavía no salió a la venta en dvd hasta 2014 pero recurrió al crowdfunding para hacerlo. Igual que *Pixo*, *LCP* también consiguió ser proyectada fronteras afuera, en EEUU. *Pixo*, por su parte, fue primero proyectado en París en 2009, en la Fundación Cartier y más tarde ese año también en el 33 °Festival Internacional de Films en São Paulo.<sup>49</sup> Ahora, ¿qué es lo que el documental *Pixo* muestra? En una de las primeras escenas, como ya se señaló, aparece un hombre predicando en voz alta contra los pixadores, tomándolos de bandidos: “i quieren pixar todo, son hijos del maligno!”. Esta escena es retratada incluso en el trailer del documental. Por la manera en que es reproducida en la calle se podría decir que esta imagen consigue exagerar al máximo el discurso fundamentalista contra el pixo. “Si lo dice un loco en la calle probablemente no sea algo tan serio” parece ser el juicio tácito. No es cuestión de marginar ahora a los creyentes religiosos ortodoxos, sino de entender que hay una gran parte de la sociedad que efectivamente mira mal a los pixadores, sea que se tome esto críticamente o en burla. Otras visiones más medidas también aparecen desde el comienzo del documental. La policía por ejemplo no se ve como una oposición absoluta siempre. En una parte por ejemplo se señala que la policía puede llegar a dudar de la función que tiene por cumplir ante los pixadores: a veces puede llegar a no saber si apresarlos o cuidarlos del suicidio. Recordemos también que la película está hecha a partir de materiales documentales más viejos que fueron recogidos y editados, de manera que en épocas anteriores la ley contra pixo puede todavía no haber existido, de ahí posiblemente las ambigüedades todavía abiertas en el film. También la preocupación por no saber si apelar al Ministerio de Cultura para darle apoyo o a la Policía para frenarlos es una preocupación que atraviesa la duda del siglo xx de si pixo es arte o no. Ya en el siglo xxi está más claramente delimitado por los actores y la media que algunos la defienden como arte y otros como vandalismo, pero igualmente legítimo.

Las declaraciones de lo que el pixo es la hacen en general los propios pixadores, y como tal es interesante que van exponiendo un poco de las propias biografías de los pixadores o del público que lo ve como una realidad cercana, al menos en el sentido material de vivir entre medio de estas intervenciones. Por ejemplo uno explica que va de moto todo el día y dice “es difícil entrar en una calle que no esté pixada”. No se sabe si el que lo dice es pixador o no, pero la realidad es que muchos jóvenes sin mayor educación oficial se ganan el pan como “office-boys”. Es un trabajo que normalmente le toca a los pobres de la periferia que no tienen más

<sup>49</sup> GHANEM, Nadia. “Brazilian Graffiti Fire: Pixação by Joao Wainer + Roberto T. Oliveira (Documentary Review)”. *soulculture.com* 2010. Acceso 2014-09

calificación que tener un carnet de conducir o simplemente una moto. Y así se revela que es una condición marginal el que se les asigna a estos trabajadores en consonancia con cómo es vista el pixo en la ciudad. Esta declaración podría servir como documento para denunciar las condiciones precarias de vida en una de las mayores metrópolis del siglo xxi. Presentada ante la ONU esto podría atacar las condiciones laborales que todavía rayan en el esclavismo, a pesar de todos los esfuerzos históricos del Brasil en contra de la discriminación.

*Nota: en una pancarta de la UNICAMP, en relación a las cotas raciales, se sugería el contraste entre la realidad del país y la de la universidad cuestionada en su carácter de pública: “Más de la mitad de la población brasileña es negra. Menos del 5% de la UNICAMP es negra. Por lo tanto la universidad es \_\_\_\_\_. ” Este mensaje aparecía desparramado en varios lugares, sobretodo en la versión hecha en stencil.*

Tampoco faltan nunca las declaraciones de la (pre)historia del pixação. En esto muchas veces se trata de buscar históricamente hacia los orígenes cercanos y lejanos. Por un lado son especulaciones a veces amplias de más, intentando dar cuenta de un universal humano, muchos trabajos académicos también van en esta dirección. Lo interesante es el sentido que ellos mismos dan cuando relatan que al pixar “están escribiendo su historia”. También es lógico que muestren que para ellos la ascendencia tipográfica del pixo viene de las bandas de metal de los '80 como *Iron Maiden*, *Black Sabbath*, *AC/DC*, y citando también al punk. No falta el que aclare que el pixo viene del “primer alfabeto europeo, las runas anglosaxónicas”. Con este recuento de la manera en que ven su propia historia también consiguen encontrar adjetivos para verse: “los pueblos bárbaros migraron para pueblo bárbaro de São Paulo”. En esto hay que tener cuidado de que una cosa sería un supuesto primitivismo de comportamiento a veces animal, o ritual, y otra cosa es que se muestren conscientes pero en autoflagelo de que son pobres y no tienen salida porque la historia se repite a lo largo de los siglos y los continentes. Lo mismo aplica para la categoría “negro” que en muchos sentidos se usa con connotación positiva, pero no deja de ser una manera en que la sociedad los ve prejuiciosamente muchas veces como los criminales y a veces los propios infantes revelan esta auto-identificación estigmatizada en los dibujos del colegio en que se identifica por color de piel quién es el sospechoso de un robo.

“Después de la pichação legible de la dictadura vino la pichação poética”. Con la puesta en escena de muchos interlocutores, el documental va armando una historia que va diferenciando los momentos en los que se fue desarrollando el pichação, va prefigurando que hay un momento primero de indiferenciación entre varios estilos pero que de a poco va tomando estilos definidos en cada etapa histórica, y se pueden diferenciar tanto los momentos definidos en que empieza cada estilo, y cómo cada estilo es diferente del anterior y del que le sigue.

Un entrevistado dice que hay tres motivos por los que se pixa: por reconocimiento social, por

ocio y adrenalina, y por protesta. Lo interesante en esto es que hay una inversión de valores con la sociedad dominante, en esto es un ejemplo clásico de todos los estudios del desvío. Cuando la sociedad ataca en su visión a los criminales estos tienen la posibilidad de aceptar la culpa y vivir en la opresión de sentirse atacado doblemente por sus condiciones de vida y por la imposibilidad de conseguir el éxito, y las reglas, que dicta la sociedad dominante. Otra opción es la de encontrar otra manera de valorar sus acciones y participar de un grupo en que esos otros valores sean defendidos y hasta admirados. El pixador más valorado es el que consigue pixar el lugar más alto, y la mayor cantidad de lugares, burlando obstáculos y haciendo de ese estilo una vida encarnada en superar desafíos. También hay que recordar que el reconocimiento es un valor social tan general que aplica a cualquier área profesional o social. Solamente los más abnegados pueden desprenderse de su ego y de su carrera para producir y ser libremente. (En esto me acuerdo de *Bob Dylan* que rechaza todo reconocimiento de premios y va hasta el extremo de tocar muchas veces en vivo de espaldas al público). De otro lado, no llama demasiado la atención que se subrayen el ocio y la adrenalina como motivos para pixar. Al final muchos estudios buscan entender la cotidaneidad de los jóvenes en las grandes metrópolis.

*Nota: Lo que se podría sugerir en un plano químico muy interesante sería comparar las sensaciones que despiertan diferentes entornos para los caminantes y para los practicantes de arte urbano. Por ejemplo en el pixo se dice reinar la adrenalina, ¿puede ser que en algunas condiciones o áreas aumente la oxitocina, el bienestar y la confianza? En esto hay que tener cuidado de que estas reacciones químicas no sean comodificadas por el capital al costo de generar una realidad más plástica y menos espontánea.*

“El pixo terminó tornándose un deporte de la periferia” (parecido al surf sobre trenes, tanto en SP como en Berlín). Y así, ¿qué otras actividades sustentan esa vida sea en la periferia, o sea de los periféricos en el centro de la ciudad? ¿Qué otras actividades pueden contribuir a una sensación de grupo, sea ya *ad-intra* para la comunidad de los pixadores, o sea ya para una población más amplia que puede sustentarse sobre un fondo de diálogo común entre los que comparten un ambiente? Difícilmente un burgués encuentre sentido, o la ocasión, para hacer surf urbano sobre un tren. Tampoco se deba suponer que porque en algún estado mental se haya hecho esto alguna vez sea una práctica repetida cotidianamente. Muchos ya han muerto en ese “deporte”, tampoco hay muchos indicios para continuarlo. Y el pixo de alto riesgo también no pasa todos los días aunque los resultados de grandes hazañas sí son documentados y recordados largamente en esta comunidad. Según una periodista de Reino Unido, comentando el documental *Pixo*, habría que olvidarse de las acrobacias urbanas y el Parkour: “estos tipos son los ángeles caídos del cielo con recipientes de pintura. Desde las alturas imponentes escalan para desafiar, para sentirse vivos, muchos caen en el proceso. João Wainer pregunta: ‘¿cuántos

artistas conocés que arriesgarían sus vidas por su arte?"<sup>50</sup>.

El cuadro de situación del documental es del lado de los pixadores pero no deja de mostrar una pluralidad de visiones sobre el fenómeno en la ciudad. Un portero por ejemplo se preocupa con su propio hábitat y dice que le gusta el lugar en el que vive, porque "es difícil conseguir donde vivir", esta preocupación ya no es netamente un problema que atraviesa clases sociales más empobrecidas sino que señala una dificultad general de acceso que cruza y preocupa a casi toda la población completa. Y en esto de estar en dificultades no son los pixadores meramente héroes cual Robin Hood que salen a denunciar la injusticia. También hacia adentro hay mil bandos y no forman un todo homogéneo. Se comenta que por ejemplo alguna vez una grife empezó enemistad con otra porque supuestamente alguien le robó latas o otro, lo cual lleva en lo inmediato a algunos golpes de puño y otros objetos, pero que después a lo largo del tiempo acarrea una virtual guerra fría, o por momentos calientes, entre grandes grupos periféricos. En esto resuenan las palabras de advertencia atribuidas a Gramsci que decía que muchas veces no se ve el enemigo verdadero que opreme estructuralmente y los pobres terminan atacándose entre sí.

Con todo, la situación general de los pixadores es que hacen lo que hacen sin buscar hacer ningún crimen del tipo de ataques personales o robos: es simplemente pintura y una forma de relacionarse con la propiedad, con las paredes. Y en esto, sostienen no hay una intención violenta: "no son todos los que van para el crimen, hay gente respetable, gente buena". Uno de los entrevistados por ejemplo tiene formación universitaria, es abogado, y busca mantener un razonamiento coherente y sostener el pixar como protesta. William, con más formación en pixo que en el mundo educativo formal se dice analfabeto para la escritura en portugués pero que él sí consigue leer pixo. Para él el pixo libera y explica que "pixo es terapia, una vía de escape".

Un acuerdo general es que las reacciones individuales de la policía no hace bien a la situación, "la justicia por mano propia no ayuda". Y con todo hay policías que en épocas pasadas hasta podían llegar a darle de comer a un pixador. En esto llega a haber una ilegalidad del lado del policía: "puede ir preso por omisión". Ya como radicalidad del argumento de si es legítima la acción del pixar se llevaron los tantos a un extremo de visibilidad nacional y como ícono después internacional cuando en 2008, el 12 de junio, pintaron sin aviso en el Centro Universitario de Bellas Artes de São Paulo: "mierda de artista" era la reacción. Y un empleado del Centro Universitario, José Campos de Oliveira, señala justamente favorablemente que ese es el arte de la pobreza, que lleva sentimientos para los cuales todo el mundo cierra los ojos. Esa arte, se argumenta, carga la energía de la metrópoli. Un pixo rezaba: "abra os olhos". Después

<sup>50</sup> GHANEM, Nadia. "Brazilian Graffiti Fire: Pixação by Joao Wainer + Roberto T. Oliveira (Documentary Review)". *soulculture.com* 2010.

de documentar la historia y momentos relevantes el film cierra con declaraciones de algunos protagonistas que buscan mirar el fenómeno, algunos de cerca y otros con más distancia: José Zacharias, comerciante: “no es arte, es una hija de putez”.

En la inauguración de la 28va Bienal de São Paulo también intervinieron pixadores. El periodista Gilberto Dimenstein, entendiendo y defendiendo el pixo, declara que de la misma manera que muchos otros paulistanos estos pixadores sufren la invisibilidad. Según el crítico de arte Tiago Mesquita el pixo es “mucho más interesante que el graffiti en la ciudad”, y después agrega “el pixação puede ser todo, pero no va a ser caret”. También aparecen el cineasta Pablo Aravena, de modo que las defensas y las posiciones son diversas. El grafitero Barry McGee por ejemplo dice que el pixo va mucho más allá del Wild Style. Y Tristan Manco, que ha documentado en libros del mundo de arte urbano, y cuyas publicaciones ediciones han llegado a todo rincón del planeta dice “el pixo no es moda, no es copiado de revista, es muy crudo”. Una de las últimas declaraciones deja el final abierto, dejando a un lado las imágenes, el estilo, y los protagonistas y haciendo foco que el potencial está por ver, y no queda simplemente en cómo se la define: “hay tanta cosa buena en el mundo que no es arte, no necesita serlo”.

Las revisiones del video en la web opinan bastante bien sobre el documental. Las votaciones del sitio web *imdb* (Internet Movie Data Base) lo califican al film con una puntuación de 7.8, interesante puntuación si se considera que el film de Banksy recibe 8.1. Lo que se puede subrayar sobre esta calificación es que si se diferencian por edad y género los votos son justamente los varones de entre 18 y 29 años los que más votaron (24 personas-votos) y los que más alta votación le dieron al documental con un promedio de 8.3. Y de otro lado fue justamente una mujer de entre 30 y 44 años la única persona que calificó el film que un valor de tan poco como 1. En esto por supuesto podría pensarse que refleja parte de las afinidades con la materia del documental según intereses de género y edad pero en el caso de la mujer también podría indicar la preocupación legítima por la falta de seguridad general que crea el clima de estos practicantes: clima como tema siempre de fondo como necesidad de generar un entorno donde sea posible vivir.

### (c) Construyendo perspectivas: pichação, graffiti, pixação

Ya fue adelantado que en un inicio de la historia de las inscripciones paulistanas hay una general indiferenciación entre los distintos estilos. Veamos acá un ejemplo de un estudio clásico del año 1993, un italiano en Brasil busca una manera de clasificar las pintadas y tiene que recurrir a nuevas definiciones por cuenta de que falta un término que designe estas inscripciones.

un fenómeno “ya clásico” (y odiado por muchos ciudadanos) de comunicación urbana en São Paulo: los graffitis. En las cuatro columnas blancas que defienden un palacio fueron escritas otras tantas letras, según un estilo que se tornó verdaderamente característico de la capital paulistana. En un homenaje a la matriz multicultural y sincrética local, me gusta definir este tipo de escritura como árabe-gótica<sup>51</sup>

Ya en este inicio se puede ver que en ese tiempo el *estilo* de caligrafía del pixação ya está presente. También se puede notar que cuando el autor lo rotula lo llama simplemente de “graffiti”, que es de paso odiado por los paulistanos. En esto hay una igualación total entre graffiti y esta escrita ilegible, sin nombre propio. Además de que la población odie estas inscripciones y de que tengan una caligrafía singular el autor va más allá en buscarles una intención. No están hechos así nomás, hay una exigencia y un ritmo en los trazos dice el autor. ¿Por qué sería que son ilegibles, en una configuración que se separa del alfabeto ordinario? Es como si fueran otra cosa que algo comunicable.

Estas letras tienen un juego –o un arabesco como fue muy adecuadamente definido– de los rabiscos propios de la verdadera escritura árabe, con su exigencia casi exagerada de entrelazamientos que construyen cifras, bordados, hiedras; y también la seriedad del alfabeto gótico, hecho de signos cóncavos y convexos, de ángulos agudos, de aceleraciones improvisadas con subidas y bajadas de los signos. Tal vez sea debido a esa matriz oscura y misturada –simultáneamente árabe y gótica, casi el máximo de incomprensibilidad– que raramente se entienda el sentido de estos graffitis. La explicación puede ser la más simple posible: lo que el escritor anónimo quiere comunicar no son palabras, pero sí una presencia fantasmática, que puede dar en el blanco cuándo y dónde quiera, en las cornisas más altas, en los edificios más elegantes, en las perspectivas más vertiginosas. Porque el sentido del discurso consiste tan solamente en atestigar su existencia anónima, la presencia abstracta de *pichações* árabe-góticas.<sup>52</sup>

En esta interpretación del fenómeno lo que escribe Canevacci es original; no solamente son ilegibles para la mayoría de la población las inscripciones sino que funcionan como mera presencia. Esto es un reclamo que los pixadores también hacen en entrevistas. Es la “presencia abstracta” no ya de las inscripciones pero de toda una realidad social que permanece invisibilizada en la realidad arquitectónica si no fuera por estas marcas de los que viven literalmente en los márgenes de la ciudad y llegan hasta el centro para decirse entre ellos y al mundo que existen. Ahora bien, con este testimonio sobre el pixação en 1993 se constatan dos cosas en lo que hace a la discusión entre los tres términos en esa época: *pichação*, *graffiti*, *pixação*. Primero,

<sup>51</sup> CANEVACCI, Massimo. *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. São Paulo, SP: Studio Nobel, 1993. Páginas 182-183. Cursiva en el original.

<sup>52</sup> CANEVACCI, Massimo. *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. São Paulo, SP: Studio Nobel, 1993. Página 183. Cursiva en el original.

que el término para el *pixação* como tal, o bien el pixo, no existía. Segundo, que el pichaçao y el graffiti se mostraban como relativamente equivalentes. Ahora, con otro texto más adelante podemos empezar a ver un elemento que aporte a la diferenciación entre graffiti y pichaçao aunque no se la mencione explícitamente. El graffiti empezó a ser promovido por el estado ya en la década del '80. Esto está expreso en un trabajo que cita material de 1995. La municipalidad de São Paulo, dice el artículo, frecuentemente ha sponsoreado el graffiti en vez de borrarlo y reprimirlo, alegando que puede mejorar, embellecer y recuperar los espacios públicos. En esta dirección es que la ciudad autoriza y hasta prepara los espacios en los que se pueden hacer grandes murales. Y acá se cita otro trabajo que relata este uso del graffiti artístico desde su momento más temprano, cerca de la dictadura. Neil E. Schlecht (1995) argumenta que:

esta relación con la administración local se consolidó desde el final de los 80s por la primera generación de artistas grafiteros. Fue especialmente fuerte durante dos períodos de gobierno con el Partido de los Trabajadores (PT) a la cabeza. Pero incluso el gobierno actual que rige bajo Cidade Limpa continúa a dar sponsors y autorizar murales.<sup>53</sup>

Más adelante: “los pixadores *nunca* son promocionados por el gobierno civil”. Sigue el texto para declarar que tanto pixação como graffiti son transgresiones, y esto porque “más que ser apropiaciones indebidas del espacio público o privado”, imprimen en la ciudad, sobretodo en la parte más rica, la presencia de los que se supone que sean invisibles. Por lo tanto graffiti y pixação “desestabilizan el viejo modus vivendi y su sistema de signos, relaciones sociales y las reglas del uso del espacio público”. En esto muestra la autora, primero, el lugar que se le ha asignado desde un inicio al graffiti, una actividad que puede ser pagada en ciertas situaciones. Segundo, también hace ver cómo en ambas prácticas, tanto en el pixação (el pixo) como en el graffiti hay en general una cierta dosis de espontaneidad. Aunque como veremos, con el tiempo el graffiti pasa de ser aceptado socialmente a ya ser descriminalizado legalmente. También en los '90 los medios participaron y hasta ayudaron a impulsar esta tendencia promoviendo también el graffiti como arte.

el capital incorporó el graffiti a galerías, haciendo grandes exposiciones de arte con graffiti, y más que eso, usando los símbolos, los códigos y el lenguaje del graffiti, subvirtiendo una expresión eminentemente marginal y transformándolo en producto comercial. ¿Hasta qué punto el graffiti no deja de ser graffiti cuando sale de las calles? O entonces, al ser incorporado o apropiado a una lógica mercantil, ¿ pierde su dimensión de protesta?<sup>54</sup>

<sup>53</sup> En CALDEIRA, Teresa. “Imprinting and Moving Around- New Visibilities and Configurations of Public Space in São Paulo”. *Public Culture*, Duke. 2012. Nota 12, página 394, 400 (en lo que sigue mis itálicas).

<sup>54</sup> FURTADO & ZANELLA. “Graffiti e cidade- sentidos da intervenção urbana e o processo de constituição dos sujeitos”. *Revista Mal-estar E Subjetividade*, vol. IX, núm. 4, diciembre, 2009, p. 1298. Citando también a Schlecht.

Hay que acordarse de que si bien los '80 y '90 sirvieron de impulso para una progresiva aceptación inicial del graffiti, había presencias del graffiti mucho antes. En los '60 ya había posicionamientos contra la dictadura militar que se manifestaban a través de pintar la pared. También después aparecieron artistas, en el sentido estricto de la palabra –en el mundo de las galerías de arte y venta de obras– que ya rondaban la calle incluso en la década del '70. Siempre se recuerda en los trabajos escritos sobre el tema que influencias en esa dirección fueron los herederos de Andy Warhol en EEUU: Jean Michel Basquiat y Keith Haring. Otro tanto vale también para Alex Vallauri que llevó, como Haring, una parte de esa tradición desde EEUU hacia Brasil. Estas idas y venidas serían el germen para lo que después llegó a ser un crecimiento hacia la profesionalización del graffiti en Brasil.

La profesionalización del graffiti, el sentido de darle valor social, urbano, y de que maneje un aspecto económico hacen con que se abra un mayor uso de este medio. En los '90 se puede decir no solamente que el graffiti era aceptado sino hasta que tenía un “espíritu comercial”. Ya se vuelve común, por ejemplo, colocar números de contacto en un margen del graffiti pintado. En esto hay tener en cuenta lo siguiente: los que se consideran artistas, evalúan su trabajo con un sentido que va más allá de ser contratados para trabajar, consideran que la obra tiene un valor independientemente de que sea aceptada, promovida, o no. Poner un número de contacto sería un poco de rebajarse, de prostituir un poco la obra, que no necesita de contacto por mil motivos: el elemental es que un número o una señal de “@” no hace parte a la obra, y todavía más es que el verdadero artista es encontrado por quien lo valora y busca y no ofrecido como un puesto de trabajo. Claro que de otro lado los que dejan el número de contacto tendrán otra visión: es simplemente poder ganarse el pan haciendo algo que les guste. También tiene que ver con una diferencia entre generaciones y aprendizajes: cada uno va aprendiendo a entrar en un mundo diferente, tanto sea el del arte estrictamente o sea el del arte urbano que se codea entre la calle y la galería, o bien sean los segundos que devienen en “muralistas”. El muralismo también desde un principio contribuye a un combate a veces implícito al pixação: “muchas personas buscan trabajos de grafiteros para cubrir sus muros y fachadas, porque así permanecen un tiempo mayor sin interferencias de lo que sería para un muro sistemáticamente pintado de blanco”. Así de paso se evita el forzado efecto dominó: cuando se borra un graffiti o un pixação muchas veces la insistencia en ocupar una pared puede hacer que se la pinte redobladamente<sup>55</sup>. Esto pasa más sobre todo cuando una intervención es pintada encima de blanco o gris. No así cuando aparece un graffiti elaborado.

---

<sup>55</sup> LARA, Arthur. *Grafite: arte urbana em movimento*. Mestrado em Ciências da Comunicação. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. 1996. Páginas 115-116.

Ahora, si volvemos a subrayar las ambigüedades de idas y venidas en cómo se ven las intervenciones urbanas como un todo volvamos a revisar una ley de ese periodo. En 1998 se sancionó la ley N° 9.605, del 12 de febrero que dictaba que intervenir un monumento público, sea con graffiti o con pichação, estaba prohibido. Si uno cita en 2014 la página web que documenta esto aparece tachado el artículo que establecía esa prohibición<sup>56</sup>:

~~Art. 65. Pichar, grafitear o por cualquier otro medio deslucir edificación o monumento urbano:~~  
~~Penas - detención, de tres meses a un año, y multa.~~  
~~Parágrafo único. Si el acto fuera realizado en monumento o en cosa tomada en virtud de su valor artístico, arqueológico o histórico, la pena es de seis meses a un año de detención, y multa.~~

Después esta prohibición se reformuló. En el mismo sitio web, en el renglón siguiente al artículo citado aparece el texto modificado según cambios de 2011. Ahora ya se muestra un nuevo art. 65, donde se da por sentado y se deja claro que “pichação es crimen”, para después además aclarar que con los debidos procedimientos el graffiti es aceptado por ley.

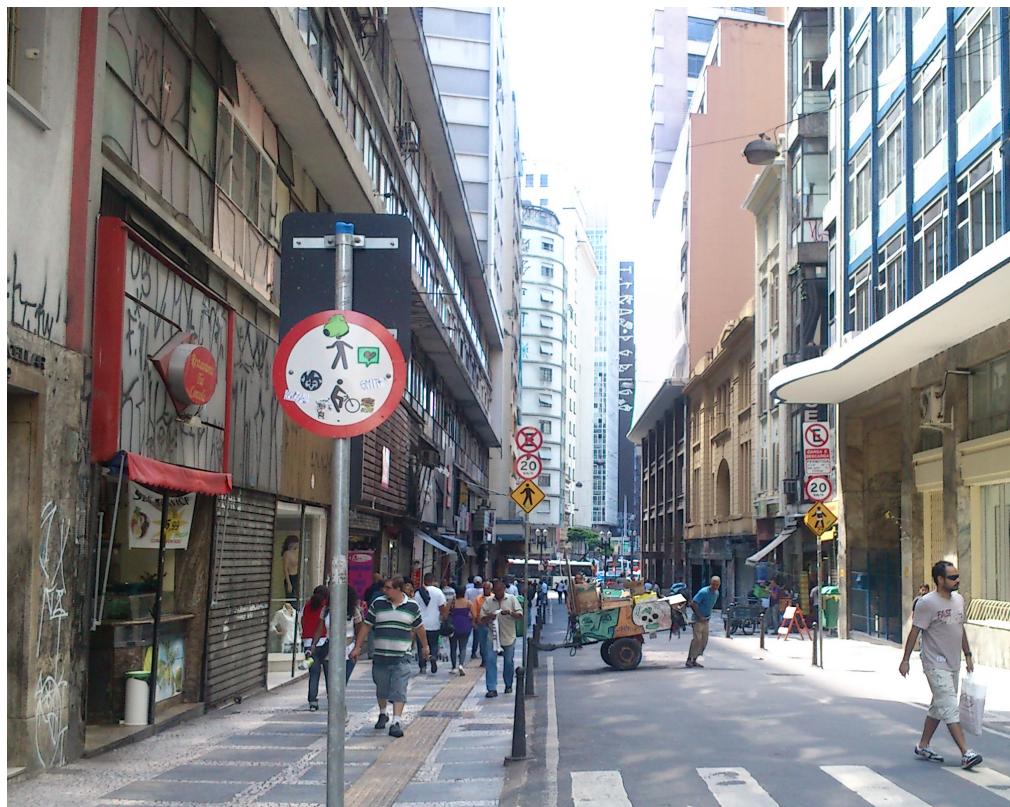
Art. 65. Pichar o por outro medio dañar edificación o monumento urbano. (Redacción dada por la ley n° 12.408, de 2011)  
Penas - detención, de 3 (tres) meses a 1 (un) año, y multa.  
(Redacción dada por la ley n° 12.408, de 2011)

§2º No constituye crimen la práctica del graffiti hecha con el objetivo de valorizar el patrimonio público o privado mediante manifestación artística, siempre que sea consentida por el propietario y que, cuando correspondiera, por el locador o el arrendatario del bien privado y, en el caso del bien público, con la autorización del órgano competente y la observancia de las ordenanzas municipales y de las normas editadas por los órganos gubernamentales responsables por la observación y conservación del patrimonio histórico y artístico nacional.  
(Incluído por la ley n° 12.408, de 2011)

Ya si uno mira la referencia directa de la ley de 2011, hay una aclaratoria al comienzo de la redacción de la ley que funciona como “abstract”: ahí consta no sólo que el graffiti queda en un área gris separada de otras prácticas vandálicas sino que el artículo nuevo se hace explícitamente para que el graffiti *no* sea visto como crimen, efectivamente es entonces “descriminalizado” y por tanto legal. Además dispone de la modalidad de venta de latas de tinta en aerosol. Y en esto establece que se debe ser mayor de edad y mostrar documentación que acredite identidad. En esto la ley es taxativa en el nuevo estatuto del pichação:

<sup>56</sup> Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. LEI N° 12.408, DE 25 DE MAIO DE 2011. planalto.gov.br Acceso 2014.09

Figura 10: Pixos a la izquierda y un gran pixo al fondo, en lo alto



[Fuente: foto del autor]

Art. 2º Queda prohibida la comercialización de tintas de embalajes de tipo aerosol en todo el territorio nacional a menores de 18 (dieciocho) años.

Art. 4º Los embalajes de los productos citados en el art. 2º de esta ley deberán contener, de forma legible y destacada, las expresiones “PICHAÇÃO ES CRIMEN (ART. 65 DA LEI Nº 9.605/98). PROHIBIDA LA VENTA A MENORES DE 18 AÑOS”.<sup>57</sup>

Acá se pueden hacer dos observaciones. La primera quizás de sentido común porque es sobre el uso de la ley, pero que no deja de ser una observación para atender a los usos de la ley y su relación con el público: Y es que el hecho de que se establezca que las latas deban tener la frase en mayúsculas “PICHAÇÃO ES CRIMEN” es casi una declaración de guerra. En un sentido, porque en el lenguaje de los códigos escritos de la web el hecho de usar mayúsculas es casi como un grito histérico y desesperado contra lo que no puede controlar ni entender. Y es la

<sup>57</sup> Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. LEI Nº 12.408, DE 25 DE MAIO DE 2011. planalto.gov.br Acceso 2014.09

criminalización insistente de un tipo de expresión en detrimento de otras que son autorizadas. En un segundo sentido, podría todavía argumentarse que esta ley expresamente desconoce o desatiende las diferencias y particularidades entre lo que es el *pichação* y el *pixo*. Tengamos en mente la diferencia entre lo genérico del picho con “ch” y la particularidad del pixo con “x” como cultura marginal. Como cualquier inscripción espontánea no olvidemos que el *pichação* mundial también ha tenido su valor histórico como icónicamente pasó con el mayo francés. De otro lado, uno podría especular que con las aceptaciones crecientes del *pixação* como fenómeno originario de SP y del Brasil, también podrá haber en el futuro alguna fluctuación en verla solamente como vandálica o como otra cosa adicional. En el sitio web de un negocio virtual, [subsoloart.com](http://subsoloart.com), que vende lata de pintura en aerosol, en la sección de preguntas frecuentes aparece la consulta de si cualquiera puede comprar latas de spray.

Trabajamos según la ley, y la ley es clara sobre la venta de latas de tinta en aerosol: “PICHAÇÃO ES CRIMEN (ART. 65 DE LA LEI N° 9.605/98). PROHIBIDA LA VENTA DE SPRAYS A MENORES DE 18 AÑOS”. Vendemos solamente a mayores de edad presentando comprobante de RG (Registro General) y CPF (Cadastro de Personas Físicas) al momento de comprar.

Llamativamente se enfatiza otro aspecto de la ley que dice que se debe presentar una documentación personal donde conste identidad del que compra. Ahora, ¿la separación entre graffiti y *pixação* es realmente tal? Es lo que el mercado, la ley, y la sociedad a veces quiere hacer creer. Resumiendo, se podría decir que la ley que estipula que las latas de pintura tengan el rótulo que indica PICHAÇÃO=CRIMEN es la culminación de un proceso que ayuda a olvidar la historia de las intervenciones urbanas y sus potenciales significados como medio de expresión social. No es que la ley sea la única variable en juego, pero sí pesa de manera importante. Da el puntapié a procesos siguientes por el cual se toma sin digerir la consigna de separar crimen y arte. Otras vivencias y convivencias en SP apuntan hacia otra dirección: que los artistas urbanos que viven del arte y los pixadores a veces tienen historia paralela, de mútuo respeto y crecimiento. Lo ilegal y lo artístico no son excluyentes: así es para el artista francés *Space-Invader*, o simplemente *Invader*. Este artista hace un mapa de diseño personalizado de cada ciudad que visita en el mundo, del que ya recorrió todos los continentes. Y de cada mapa de ciudad que arma busca darle la identidad del lugar visitado. Así, el mapa de SP está dibujado con los lugares de las intervenciones, invasiones les llama porque invade espacios. Los barrios intervenidos están pintadas con padrón de mosaicos y que en cada barrio están indicados con caligrafías del estilo del *pixação*, lo cual también es acorde con la convivencia que tenían los mosaicos del francés en las calles de Sampa. Muchos artistas locales, de SP llevan historia de practicar tanto en lo

illegal como en las producciones de mercado, galerías, diseño de indumentaria, murales. Y esto pasa sobretodo con los más veteranos en el arte urbano.

Figura 11: Mozaico de *Invader* en Pinheiros, junto a otras intervenciones



[Fuente: foto del autor]

#### (d) "Graffiti es legal. Pixar es ilegal": definiendo lo permitido

Cada artista, cada pixador lleva una historia personal que hace con que se afirme más al mostrarse a sí mismo y sus obras como de un tipo o de otro: street-art ó pixação. Es interesante notar cómo cada artista/pixador se siente más a gusto en una u otra de esas esferas. Lo mismo pasa también con las zonas por las que deambulan y pintan. Hay artistas que pintan tanto

tiempo y con tal intensidad que adoptan como propio un lugar. *Ninguem Dormi* me decía que el Beco es su casa. Otros artistas pintaban y se iban rápidamente. En el caso de *Profeta* era de los pocos que noté que en medio de la noche se sentía a voluntad en el *Beco de Batman*. Lo cual para otros artistas era algo peligroso, ya que a la noche no había demasiado gente circulando por ahí y era oscuro.

Conocía a *Profeta* un poco por casualidad. Lo ví en una presentación a la que llegué en el colectivo A7MA, a metros del *Beco do Batman*. Llegué y saludé a los presentes con la mano y beso, y formaban una ronda de conversación de pie.

Desde ese lugar en la conversación consigo percibir después de poco tiempo que uno de ellos tiene algunos elementos de vestimenta hip-hop: la ropa bastante suelta, una remera grande, los pantalones caídos. Me llamó la atención una gorra con una inclinación hacia arriba que la hacía más de uso estético que funcional (anochecía y la gorra no cubría rayos de sol alguno). Sobresalía entre la remera y el pantalón un medallón del cinto que tenía letras que no eran fácilmente visibles, la remera tapaba. En un gesto de la conversación con el grupo mueve los brazos ligeramente hacia arriba y descubro que dice *PROFETA* en mayúscula. Le pregunto si él es *Profeta*, el artista de quien yo ya conocía obras vía web. Asiente y empezamos a charlar. Le comento que pocos días antes había conocido a *Ninguem Dormi* que me decía que *Profeta* estaba entre sus pocos amigos. Se emocionó bastante con el comentario, quedó feliz y tranquilo después, pensativo y con una sonrisa.

“Me alegraste el dia” me dice. Enseguida me pregunta si fumo marihuana y le digo que no pero que está todo bien.

*Nota: Pienso en la estabilidad y el uso generalizado de la marihuana hoy. Es un uso radicalmente diferente al que señalaba Howard Becker hace más de medio siglo. Un trabajo europeo me señala también en esa dirección. SANDBERG, Sveinung. “CANNABIS culture: A stable subculture in a changing world”. Criminology and Criminal Justice. 2012. P 18:*

*Los cambios en la sociedad motivan investigaciones y la retórica del cambio alimenta la teorización. Tanto en las revistas académicas como en los medios masivos, la ciencia social funciona ya sea como presentador o como intérprete de los cambios [...] al tratar de entender el significado simbólico del uso de cannabis, al menos en Noruega, la estabilidad es más llamativa que el cambio.*

Vamos para el *Beco do Batman*, que estaba justo en frente de la galería. Ya se había hecho de noche, y tomábamos cerveza de una botella chica que llevamos desde A7MA. (Después compré otra en *Tag & Juice*.) Desde A7MA entramos caminando al Beco y hacemos dos cuadras hasta llegar al punto donde él había hecho una pieza. Él fumaba. Me dice, señalando su obra en la pared, que hay ángeles buenos y malos, coloreados unos y otros en blanco y negro. Me explica que él es un cristiano ortodoxo. *Ninguem*, dice, es de otra religión aborigen. Y lo mismo *Boleta*, que incluso es un maestro a nivel religioso. En este punto de la conversación con el artista la noche ya había caído enteramente. El timing de ese momento mostraba la fluidez y comodidad que sentía quien me anfitrionaba en ese lugar, incluso de noche.

Para dar un cierre y una nueva visión hacia el futuro podría servir dar algunos elementos adicionales a los presentados. No solamente hubo un proceso en el que se separó graffiti de pixação sino que hubo impulsos y bloqueos para cada uno por separado. Señalaría dos momentos claves: Uno, el periodo 2004-2006 a favor del graffiti. Otro, el período 2008-2012. Del primer periodo se destacan dos leyes, la de 2004 que crea un día de conmemoración de Día del Graffiti; y en 2006 se crea la ley de Cidade Limpa, que busca cuidar la visual urbana, disminuyendo publicidad, cartelería en general, pero con el plus de atacar el pixação. En el segundo periodo, se dan ataques de pixadores a instituciones con visibilidad mediática. En 2008-2009 se atacan centros artísticos paulistanos, exposiciones y galerías; ya en 2012 hay un evento internacional en el que un pixador invitado a una Bienal en Alemania *pixa* un curador que lo intenta frenar de pixar.

Del primer proceso, en 2004, se inicia un procedimiento legal en el que se reclama que haya una ley que conmemore al artista fallecido Alex Vallauri. El Museo de Arte Moderno, MaM, ya celebró al artista en 2013 como exponente de graffiti, y haciendo una muestra exclusiva. Una propuesta educativa del museo fue invitar educadores y a la comunidad general a un evento en el que explicaban la importancia del artista y después llevaron al grupo interesado a conocer la Vila Madalena y lo que ellos llamaban el *Beco del Graffiti*, compuesto por los dos callejones conocidos de la zona: el *Beco do Batman* y el *Beco do Aprendiz*. Esta propuesta del museo, llamado Contactos con el Arte señalaba la importancia que tendría que el artista conociera la escena de arte urbano de afuera, de Nueva York. Con esto, se implica que trajera una importante influencia para una nueva escuela de artistas en formación en Brasil. Muerto a edad joven, se busca recordar la carrera prematura del artista, haciendo honor a su día de fallecimiento, el 27 de marzo de 1987. Para empujar por esta ley hizo un esfuerzo importante el organismo local de Acción Educativa. En una propuesta escrita de esta ley, se argumenta que ya desde la gestión de la alcaldesa Luiza Erundina (1989-1992), se llamaron grafiteros(as) para hacer intervenciones colectivas en la ciudad, iniciativa que “contribuyó a superar el preconcepto de sectores de la sociedad que confundían el graffiti con el pichação”. Con el apogeo del movimiento hip-hop en la década de 1990, “el graffiti amplía su presencia en las periferias y despertó la vocación artística de muchos(as) jóvenes de baja renta”.

Hoy, el graffiti está incorporado de tal forma en la vida urbana de la metrópoli que ya es parte de la identidad paulistana. El mejor ejemplo de eso es el éxito de la exposición “El pez que comía estrellas candentes”, de los grafiteros Os Gêmeos, que llevó a más de 50 000 personas a una galería de arte de São Paulo de julio a setiembre de 2006, hecho inédito en Brasil [...] En todas las regiones metropolitanas del país, centenas de proyectos sociales usan el graffiti como forma de inserción de jóvenes en acciones de ciudadanía. En São Paulo, se destacan el Projeto Pixote –ONG vinculada a la Universidad Federal de São Paulo, la ONG

Escola Aprendiz y la ONG Ação Educativa, que tiene su sede en Vila Buarque, un Centro de Juventud, donde hay un núcleo dedicado al graffiti y que mobiliza centenas de artistas durante la Semana de Cultura Hip Hop, evento anual realizado desde 2001.

En este documento oficial se presentaron los argumentos generales para ver con buenos ojos la escena del graffiti en SP. La actividad, y las obras, cumplen en este argumento un papel artístico, educativo, social, cultural. El artista que se busca conmemorar, Vallauri, sería en ese cuadro general un adelantado aislado de esa ola popular de arte urbano. En Brasil sólo se consolidaría como arte a lo largo de las dos décadas siguientes, final de '80s, '90s y cambio de siglo.

Alex Vallauri, pionero del graffiti en Brasil. Nacido en Etiopía en 1949, hijo de italianos, Vallauri fue grafitero, pintor, artista gráfico, dibujante, escenógrafo y grabador. Llegó a Brasil en 1965, a Santos, y después se muda para São Paulo. Hizo graduación en comunicación visual en la FAAP, donde después se tornó profesor. Entre los varios hechos de su vida, hizo especialización en Estocolmo (Suecia) y, después, empezó sus trabajos en graffiti en São Paulo. Pasó una temporada en Nueva York entre 1982 y 1983 y también participó de tres ediciones de la Bienal Internacional de Arte de São Paulo, siendo el primer grafitero en participar en el evento. Tenido como artista de vanguardia, Vallauri no tuvo oportunidad de popularizarse como lo hicieron Os Gêmeos, Speto, Zezão, Tikka, Nina y tantos otros(as). Tampoco consiguió consagrarse como artista, falleciendo con sólo 38 años. Atribuir el 27 de marzo como el Día del Graffiti es un doble reconocimiento: celebra el arte y celebra al artista.<sup>58</sup>

El proyecto de ley para celebrar el Día del Graffiti fue propuesto y lanzado en el mismo año 2004. Ya en 2006 dió un impulso adicional la mencionada ley de Cidade Limpa. La idea por detrás de esta ley era la de eliminar la contaminación visual que había en la ciudad en una campaña para disminuir no ya la publicidad del todo sino simplemente su exceso. De acuerdo con un sitio web en inglés, con esta orientación la ciudad se volvió la primer ciudad afuera del mundo comunista en llevar a cabo un efecto radical, casi completo contra la publicidad en espacios exteriores. El intendente Gilberto Kassab dice no haber esperado semejante efecto y la acción consiguió un 70 % de aprobación entre la población, el argumento de este político:

La ley de Ciudad Limpa viene de una necesidad de eliminar la contaminación... la del agua, el sonido, el aire y la visual. Decidimos empezar con la polución más sobresaliente, la visual.<sup>59</sup>

El apoyo contra el exceso visual es un tema. Ahora otro diferente es si son transparentes los argumentos y si acaso no se está en frente de un caso muy similar al de la era *Giuliani*.

<sup>58</sup> LEITE, Antonio Eleilson. “Um Dia do Grafite para São Paulo”. [acaoeducativa.org.br](http://acaoeducativa.org.br) 30 de Abril de 2004.

<sup>59</sup> HARRIS, David Evans. “São Paulo: A City Without Ads”. [Adbusters.org](http://adbusters.org). 2007.

Aquel intendente yanqui trató a las intervenciones urbanas con represión y criminalización de manera recordada mundialmente. Ahora, si se considera el argumento oficial de la ley, ahí el apoyo es contra la publicidad, lo cual tenía apoyo popular. Y sin embargo hay otras fuerzas que prevalecieron sobre la publicidad, y sobre la Cidade Limpa. En un tiempo corto, relata un artículo que la ciudad hizo valer la ley y se volvió una de las mayores ciudades capitalistas en erradicar estos signos del espacio público. “Con gran apoyo de la población y constante vigilancia de la administración municipal, los símbolos del capital y el consumo o se removieron o se redujeron forzosamente”<sup>60</sup>:

Pero mientras que *la ciudad* fue llamativamente exitosa en tratar con la publicidad y los avisos comerciales, *falló* de manera igualmente marcada *en controlar las prácticas más transgresoras como el graffiti y el pixação*. [...] Los pixações parecen especialmente incontrolables a pesar de todos los intentos de la administración municipal en pintar las paredes y los viaductos de gris y con materiales resistentes al spray. Las pixações se han vuelto un telón de fondo omnipresente, dando forma a la vida diaria de los paulistanos y a la vez dando, irónicamente, una especie de uniformidad a todos los tipos de espacios. Aparecen en cada dirección y espacio posible (sin mencionar lugares aparentemente imposibles) y tan lejos como se puede imaginar la ciudad.

Y sin embargo los pixadores no “contaminan ciegamente”. Los pixadores que intervinieron en ocasiones específicas de eventos artísticos no lo hicieron al azar. Aparentemente esos eventos se abrían a nuevas expresiones. Es decir, en los mundos de arte más oficializados, en galerías, se busca conceptos nuevos, desafíos a la estética convencional. En este camino, en general los pixadores buscaron intervenir cuando al menos en parte se hubiera hecho alguna especie de invitación abierta a expresiones artísticas.

Los elementos legales, de publicidades, en participaciones artísticas pueden empezar a establecer cómo el pixo entra en una comunidad mayor que empieza, no ya a aprobar, pero sí a entender sentidos de lo que los pixadores hacen. De otra parte, la criminalización no siempre se hace menor. Bajo el mismo nombre del película *Pixo*, un usuario de vimeo posteó bajo el nombre “Pixo (Documentário)” una nota periodística en video de una emisora en alemán sobre el fenómeno del pixação paulistano. Sin una comprensión completa del idioma, se puede subrayar la criminalización cuando las palabras claves acentuadas son vándalos y favelas. Simplemente viendo las imágenes tomadas a esos comentarios después aparecen filmados los pixadores al momento de romper una barrera de un edificio donde son visibles rejas que los pixadores consiguen ultrapasar<sup>61</sup>. No casualmente salga una noticia de este tipo en Alemania donde El Muro ha dejado un legado de tener paredes pintadas. Berlín se ha hecho capital del

<sup>60</sup> CALDEIRA, Teresa. “Imprinting and Moving Around- New Visibilities and Configurations of Public Space in São Paulo”. *Public Culture*, Duke. 2012. Página 390. Mis itálicas.

<sup>61</sup> Pixo (Documentário). 2010v. *Untitled*. vimeo. 7 mins.

arte urbano, ocupando barrios enteros de la ciudad con pintadas y con artistas de literalmente todo el mundo pasando a visitar para pintar. Y en buena medida se parece en esto a Brasil donde se busca alentar lo artístico y las expresiones que no encajan en ese rótulo son hechos a un lado o atacados. No deja de haber también en Berlín prácticas de inscripciones urbanas que también son calificadas como vandálicas, esto incluye pintar paredes desde lo alto bajando con poleas a la velocidad de un ninja actual. Así como se arriesgan algunos pixadores paulistanos en hacer surf sobre trenes en movimiento, también así en Alemania<sup>62</sup>.

En una nota periodística el pixador y documentalista Cripta Djan escribe defendiendo el pixo contra otros modos de usar la ciudad. El pixo es atacado, por la mayoría de la población, por ser simplemente un grupo de bandidos que degrada el espacio público. A esto el pixador da una doble respuesta:

Sugiero una pesquisa en la web para ver las decenas de trabajos académicos que ya se escribieron en las universidades brasileras sobre el pixação. Son antropólogos, artistas plásticos, filósofos y estudiosos... ¿defendiendo gratuitamente una “pandilla de bandidos”? [...] No hay ningún tipo de restricción a edificios que bloquean el sol, propagandas exageradamente gigantescas, a las malas arquitecturas y urbanismo, a las obras que perjudican la circulación en los espacios públicos o hasta de la abundante basura en las calles. El pixo no obstruye las cloacas, no tapa el sol, raramente es mayor que la propaganda y ni de lejos es tan opresivo como el miserable “urbanismo” brasilero. Ahora, agarren a los ingenieros, arquitectos, los mal informados que tiran basura en la calle y cierren todas las agencias de marketing.<sup>63</sup>

Los editores, de donde se publica la nota, dialogan con comentarios del público y sostienen ser la mesa de discusión para un diálogo, antes que los jueces que defienden a los pixadores. Y en la nota editorial aclaron sobre el uso de la palabra pixação escrito con “x”: “Mantuviemos el verbo ‘pixar’ escrito de forma errónea (pixel). Para los pixadores (también con ‘x’), el pixação en São Paulo es escrita de esa forma, y tratándose de un relato hecho por uno de los pixadores de la ciudad, no hubo necesidad de corrección.” Realmente ya en el año 2014 hay muchos motivos para argumentar que no se trata de ningún error ortográfico sino que o bien es un nombre propio que merece ser reconocido como tal, o más bien, existe como palabra reconocida por una sociedad que la instauró por su uso y merece ser incluida en el vocabulario oficial del resto de la población. Y por qué no, en el diccionario.

La separación, sin embargo, entre graffiti/street-art del pixação ha afectado fuertemente y gravemente a la gente del segundo grupo. Esto en buena medida se puede decir que es fruto

<sup>62</sup> Berlin Kidz. DVD trailer (graffiti) (official HD version AGGRO tv). 4 mins. youtube.

<sup>63</sup> IVSON, Cripta Djan. “Essa arte aí...é vandalismo?”. *PapodeHomem*. 2011.

de un *cambio revolucionario*: “los cambios son revolucionarios cuando uno o más grupos importantes de participantes se ven desplazados”<sup>64</sup>. Este cambio si bien se dio progresivamente y con hitos en el camino, sí generó un antes y después. Antes el graffiti era lo mismo que el piso. Después no. Por tanto fue un cambio revolucionario con fuerte repercusión social.

\* \* \*

---

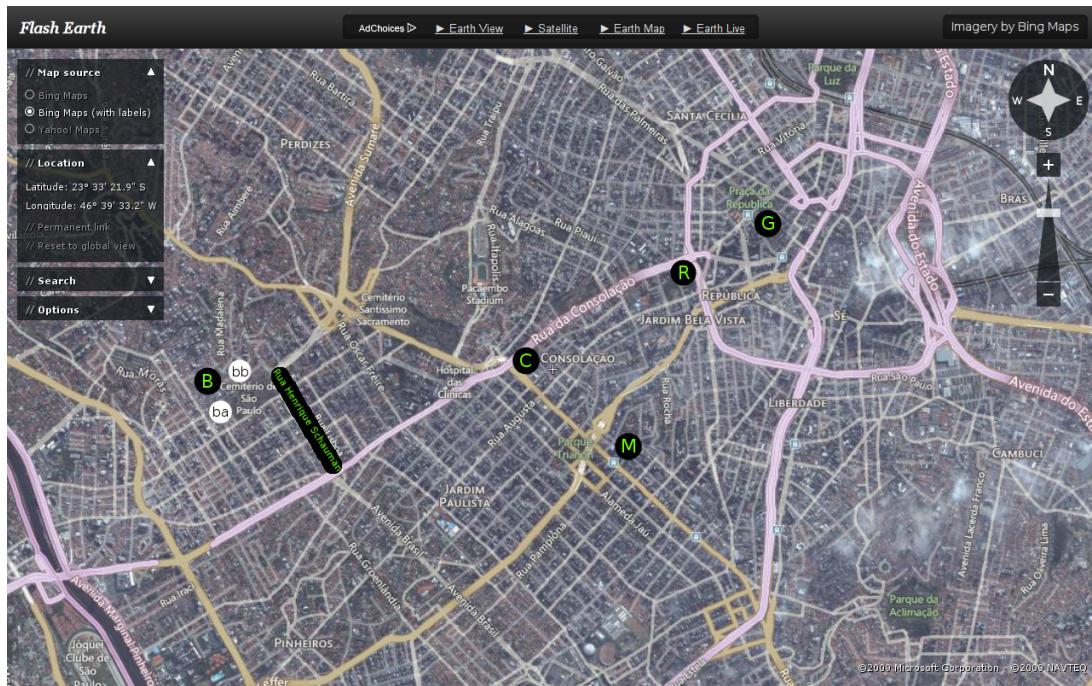
<sup>64</sup> BECKER, Howard Saul. *Los mundos del arte - Sociología del trabajo artístico*. Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 2008. Página 345.



# 4 Del hábitat en el espacio público: sobre el vaciamiento (y llenado) urbano

Algunas áreas paulistanas estaban dominadas por los autos: era difícil caminar por pasos sin veredas ni semáforos. Otros eran desérticos, sin caminantes ni autos. Otros eran metros y metros de muros sin interacción pública. No nos importa tanto o solamente el *hecho* de la ocupación de los espacios públicos, sino más bien la *manera* en que se ocupan los lugares. El contenido espiritual que se transmite en la religión, una obra de arte, vale por lo que producen, hacen producir: son efectivos cuando transmiten, transforman. Con el espacio público lo central no es meramente que haya gente en él. Lo que cuenta, y buscamos desentrañar ahora, es las maneras en que el uso del espacio afecta a los que la usan y circulan.

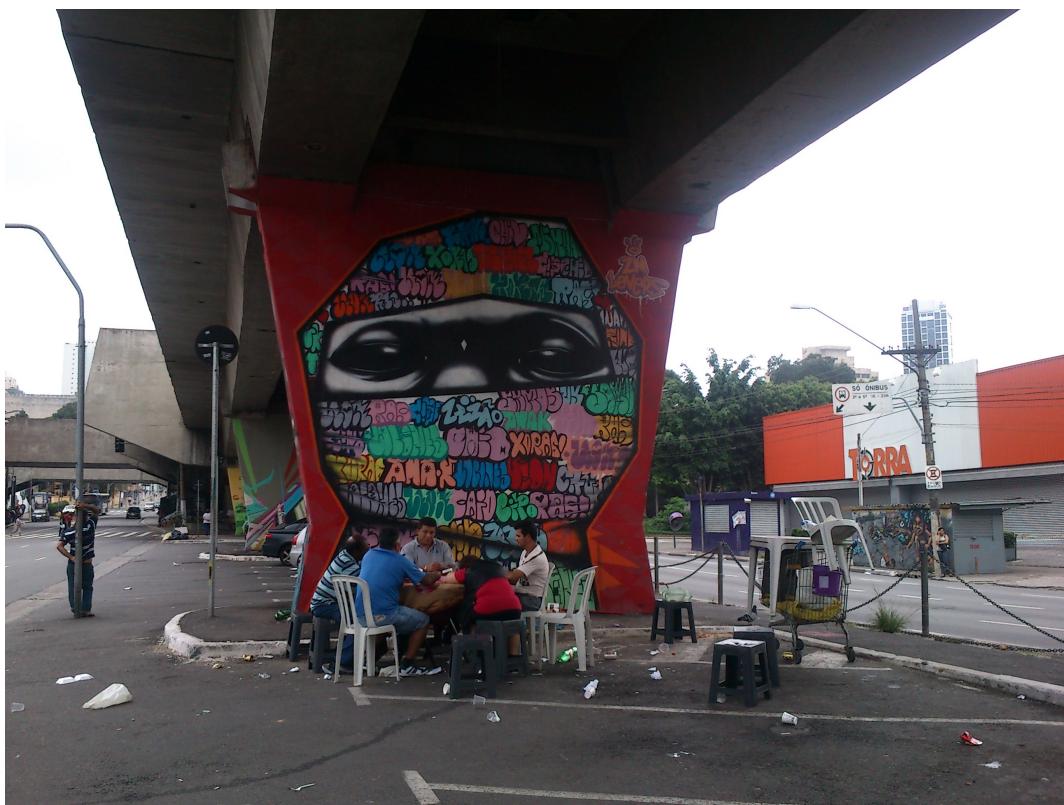
Mapa 6: Ejes principales trabajados en São Paulo



[Fuente: FlashEarth.com]

Cerca de Carandiru, por ejemplo, encontré una *roda*. Fue después de bajarme del subte y caminar un buen rato, sobre la avenida. La foto es de abajo del tramo de concreto elevado del metrô: línea 1, azul. Ahí la Avenida Cruzeiro atraviesa una porción de ciudad en sentido norte-sur. Debajo del elevado de la línea de metrô hay muchos graffitis, y *moradores de rua*. Sobre todo hay más pintadas y gente en el tramo que va entre los puntos entre Carandiru, Santana, y Portuguesa-Tietê, donde está la terminal de ómnibus de la ciudad. Casualmente esta foto es del mismo día de otro evento disruptivo, por lo desconocido, que ya relaté en imágenes, arriba: Figura 4.

Figura 12: *Roda* en Av. Cruzeiro



[Fuente: Benjamín Juárez]

En menos de una hora pasé de Carandiru hasta la *roda*, un rato después sobre la misma avenida<sup>65</sup>. Antes me había incomodado. Acá ya entendía la situación de gente en ronda tomando

<sup>65</sup> Es todo sobre el eje de la avenida que acompaña la red de metrô. Ver la sección al norte de la estación Luz, uno de los puntos nodales de la red, en la 1.

algo y jugando a las cartas en la calle. La comodidad de estar situado fue gracias a un trabajo académico puntual por el que pude orientarme mejor en dos sentidos. El primero, en entender una de las formas en que ocupa un territorio un hombre de la calle: los *moradores de rua* barren el suelo para marcar el lugar que ocupan, es decir que no simplemente están ahí sino que *hacen* algo como parte de un ritual de ocupar el espacio. El segundo, que también hace parte al mundo de los *moradores de rua*, es la costumbre de hacer una *roda*. Resumiendo: tanto un aparato de limpieza doméstica -como es la escoba- así como el alcohol, cumplen una función en el cotidiano de calle.

La escoba aparece en el contexto del hábitat de la calle, como el gesto territorial por excelencia, el “ritornelo” propio del morador de rua, por el cual afirma repetidamente su control sobre una porción de suelo. Lo limpio denota lo propio, y el área marcada –de forma negativa, por la ausencia de suciedad– se distingue de su entorno, diseñando un territorio.

[Beber, en la calle en general] es una actividad colectiva, que toma la forma de la roda (“rueda”). La roda no es apenas un “grupo de personas dispuestas en círculo”, sino que también toma una forma de comunismo, pues la regla es que quien tenga plata compra la bebida y todo el mundo toma. [...] En épocas de frío, el centro de la roda era ocupado por un fogón –con fuego alimentado por cajas.<sup>66</sup>

En una *roda* es posible, como explica el autor, que se encuentren amigos, gente que vive o vivió en el lugar como también desconocidos. Gracias a este tipo de regularidades de la vida urbana uno tiene cuadros de situación en que se sabe, o no, cómo funciona un lugar. Una *roda*, o cualquier evento social, puede ser un evento social casual, ocasional; o bien periódico.

Cada zona de la ciudad tiene un tipo de reunión más típico que otro. Así, donde hay *moradores de rua* hay *rodas*. Algunas plazas, como Praça Roosevelt, son territorio de skaters: marcado en el mapa con (R). Más al norte por Consolação está Praça República, a unas cuadras están la Galeria do Rock (G) y el Teatro Municipal. Más lejos hacia el norte, fuera del mapa, ya está la Avenida Cruzeiro. De nuevo en el mismo mapa, en el eje central está la Av. Paulista. Es zona de mucha circulación de personas y vehículos y comercios, zona concentrada de helicópteros de los altos negocios. Ahí sobre la Paulista está el Museo de Arte de São Paulo, MASP (M)<sup>67</sup>. También sobre esta Avenida cruza Rua da Consolação (C), larga avenida que conecta esa zona

<sup>66</sup> KASPER, Christian Pierre. *Habitar a rua*. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciencias Humanas, Campinas, SP. 2006. Páginas 68, 114.

<sup>67</sup> Levantado a mediados del siglo xx, desde entonces el museo pasó a ser un polo central de la avenida, y un punto de referencia en la ciudad. El MASP le dio a la Avenida Paulista el acento de riqueza cultural, además de transformarlo financieramente. A comienzos de siglo era un polo residencial y ya décadas después se volvió un eje económico nacional y mundial. OLIVEIRA, Marcelo Augusto Nahuz de. *Avenida Paulista: a produção contemporânea de uma paisagem de poder*. 1998. 293f. Dissertação (mestrado) - UNICAMP, Instituto de Filosofia e Ciencias Humanas, Campinas, SP. Pp. 138-142.

financiera con el centro viejo. Por la Av. Paulista pasa también el subte, así se puede pasar del MASP (M), a Consolação (C), hasta llegar a la Vila Madalena. Para llegar a la zona de los **Becos (B)**<sup>68</sup> se puede caminar desde los puntos de subte Sumaré, o Vila Madalena (1). O en caso de caminar un trayecto más largo, de media hora, también se puede caminar desde la estación Clínicas, y así atravesando toda la zona desde Pinheiros.

Caminar en SP es ir contracorriente, y como mínimo una osadía: lo normal es que todo trayecto, sea cual sea el medio de movilidad, sea de distancias no menores a 30 minutos de viaje. Millones usan el sistema público, y tantos otros participan en el congestionamiento de autos diario. (Bola acumulativa de tensiones que también hace que haya en general una sensación de miedo, y también riesgos reales, ante el tránsito vehicular: los autos manejan a velocidades que hacen entendible que sea la tierra de Ayrton Senna). Se sugirió antes que el graffiti, el arte urbano, vino a ser una práctica poco criminalizada. En ese sentido, vino a ser la práctica de los niños ricos, según atacan algunos. En otro sentido, que es el que se busca rescatar acá, los diálogos cotidianos de estar en la calle hacen al día a día de vivir la ciudad.

Caminar por las calles de San Pablo es prácticamente imposible y la circulación por el espacio urbano se realiza casi exclusivamente en vehículos cerrados: todos los que pueden usar auto, porque es más seguro, más rápido y más cómodo. De esta manera no tiene lugar la experiencia física de encontrarse en el espacio urbano. Los niños burgueses prácticamente no pisan el terreno público, a menos que se trate del espacio cerrado del condominio, de la escuela, del *shopping-mall*, del club.<sup>69</sup>

En este fragmento, y otro anterior, se subraya y exacerba el miedo y la posibilidad de ser víctima de “los autos que entran y salen libremente de los estacionamientos, de un *motoboy* que evita la calle congestionada de los ubicuos agujeros y obstrucciones”. De hecho, el miedo a ser atropellado por un auto fue una de las cosas que más me impactó en el tiempo de trabajo. Los ciclistas de la Paulista con los que me hablé me decían que en la periferia era peor. En cualquier caso los caminantes tienen indicios para no tomar la calle como propia: una de las causas de muerte no natural más frecuentes en Brasil son las accidentes de tránsito. Duele mencionar que en el transcurso de la investigación fallecieron dos personas cercanas en accidente de auto. Uno, que era colega de la universidad de mi pareja. La otra, muy querida, colega y amiga mía en la universidad. Qepd.

†

<sup>68</sup> Señalados en el mapa con (bb) para el *Beco do Batman* y (bb) para el *Beco do Aprendiz*.

<sup>69</sup> GALLE, Helmut. “Del sujeto urbanizado a la destrucción de lo urbano”. En BUCHENHORST, Ralph & VEDDA, Miguel (comp.). *Observaciones urbanas: Walter Benjamin y las nuevas ciudades*. Editorial Gorla, Buenos Aires, 2008. Página 156.

Camino al costado de una autopista paulistana. Poca gente anda a pie por la vereda. Al lado los autos pasan a velocidad del ritmo de una ruta interestatal. Periódicamente los caminantes que pasan a mi lado son cartoneros, moradores de rua y otros descartados de la sociedad formal. Las velocidades humanas y motrices son bien diferenciables. Los conductores pasan rápido. Esos autos llevan acumulados grandes masas de tiempo de trabajo, de la producción automotriz. También llevan energías, objeto de guerras, luchas: petróleo. El desplazamiento a sangre casi no habita los espacios circulados.

Filmamos la actitud de saludo de individuos de diferentes pueblos y pudimos observar que es *común a todos ellos la cordial inclinación de cabeza y la sonrisa*. Cuando el saludo es especialmente amistoso o cuando existe cierto coqueteo, además se arquean las cejas durante un sexto de segundo. Las coincidencias en la conducta del coqueteo femenino alcanzan los detalles más sorprendentes. La sucesiva oscilación del cuerpo hacia uno y otro lado, por ejemplo, termina en todas partes con el mismo “lenguaje de la mirada”.  
—De Eibl-Eibesfeldt, en LORENZ, K. *La Acción de la Naturaleza y el Destino del Hombre*. Alianza. 1988. P. 193-4. Mis itálicas.

El vagabundeo, el caminar errático de los desposeídos y mi propio ritmo de andar y observar me hacen pensar si así se puede buscar otra socialidad. Ni siquiera es sobre un comportamiento moral, es una cierta animalidad que busca la agregación lo que por momentos se ausenta y a veces aparece. Sin buscar conversación pero atentos a las interacciones de miradas los caminantes me dirigen saludos verbales, pequeñas conversaciones, comentarios, inclinaciones de cabezas.

Lo que pasa cuando se pinta en la calle siempre da lugar a algo inesperado. Claro que hay ciertos parámetros, de conversación por ejemplo, que son padronizados. En general se comenta si es válido o no el pintar, pero sin consecuencias drásticas en general. Muchas veces en SP, como el graffiti es bien visto, la gente opina si una obra en proceso tiene valor, y felicita al artista. En pocos otros casos, hay crítica directa. En relación al graffiti se puede decir que nunca hay intervención (en la pared) sin intervención (social).

En Grajaú, *Bazco* pintó sobre una bandera de Brasil. El término para esto es “atropelho”, tabú del que se cuidan también los pixadores. En esta pintada había un cuestionamiento por dos vías. Primero, que la bandera de Brasil la habían pintado dos hermanos. Segundo, Bazco estos ya no estaban en sus cabales, que estaban locos decía, que al final ni se dan cuenta de lo que está pasando. En esto no parecía desmerecer o desafiar, sino simplemente observar para él algo objetivo. Segundo, dudaba que una bandera indique un subyacente sentimiento nacional/ista.

*Nota: En esto no estaba solo, también Cranio señalaba el mismo problema. Este otro artista dejó graffitis en la Av. Paulista en la que preguntaba, en relación al mundial: “¿ud es brasilero cada cuatro años?” Indicación en la entrada al pasaje subterráneo al Passagem Literária da Consolação.*

Claro que el artista Bazco tenía sus motivos, pero eso no quita que la gente lo aborde ya casi ofendida: “qué feo”, “es horrible” le dijeron algunas señoras del barrio al pasar. De fondo pasaban los jóvenes ostentando la habilidad de hacer wheelie en una bicicleta sin la rueda de adelante. Uno llevaba la camiseta celeste del Manchester United y una cadena colgando del cuello con un pendiente en forma de revólver.

Ritmos espontáneos, lugares estables y actividades sociales repetidas en la calle pueden atender y generar otros espacios. Esto no siempre es una construcción *agradable* para la sociedad circundante. Pero sí es una construcción positiva, esto es, hace algo al entorno. Las actividades de la calle se pueden ver por su regularidad. También por su eventualidad, de pasar por casualidad. Otro abordaje, como sugiere Goffman, es ver si las personas que están en la calle atiendan más o menos al entorno. Es el *enfoque* o *desenfoque* que se tiene ante la gente presente, ante lo conocido y lo desconocido, lo cercano y lo lejano.

La interacción *desenfocada* son esas comunicaciones entre personas que se dan solamente por el hecho de que gente esté en presencia mútua, como cuando dos desconocidos en una pieza notan del otro la ropa, la postura, y su impresión general, mientras que cada uno modifica su propio comportamiento por estar bajo observación. La *interacción enfocada* se da cuando la gente efectivamente se pone de acuerdo para sostener durante un tiempo un solo foco de atención visual y cognitivo, como en una conversación, un juego de mesa, o una tarea conjunta sostenida por un círculo cercano de contribuyentes que colaboran cara a cara.<sup>70</sup>

Los pasajes de un tipo de interacción a otra se dan todo el tiempo en el espacio público. Por eso es valioso conocer calles específicas, estar ahí cuando artistas pintan, acompañar protestas, describir la experiencia ordinaria de tomar ómnibus y trenes durante horas o caminar grandes distancias en una megaciudad. Cada anécdota de estos movimientos y situaciones de calle intenta decir algo más allá de lo obvio, de lo que aparece a simple vista. Los relatos nos dan, o piden, conceptos para definir lo que está pasando.

\*\*\*

El graffiti acompaña el mundo hace medio siglo y nada muestra que vaya a desaparecer en el corto plazo. Cada vez se usa en mayor cantidad y aparecen también diversidad de usos y usuarios. El graffiti llegó para quedarse y abarca siempre los temas candentes del momento, lo hizo en 1968, en 1991, y ahora en sampa con: maconha, aborto, tarifa zero.

---

<sup>70</sup> GOFFMAN, Erving. *Encounters: Two Studies in the Sociology of Interaction*. Penguin Books Ltd, Harmondsworth, Middlesex. 1972. Página 7. Mis itálicas.

Por supuesto, existen *artes de construir las ciudades, de concebirlas, de hacerlas vivir*. Existen artes –en todos los sentidos de la palabra: técnicas, savoir-faire, bellas artes– de la arquitectónica urbana tanto como del recreo ciudadano. Existen también artes de pensar, imaginar y alabar la ciudad. Pero nos interesa la ciudad como sujeto de arte. Nos interesamos por la forma en que la ciudad responde al arte o a las artes que la han concebido y desplegado.<sup>71</sup>

Hay artes de hacer la ciudad de la cual todos formamos parte. Esto significa que la gente actúa y tiene intercambios. Algunas partes de la ciudad resaltan por la intensidad y el modo en el que circulan estos flujos. Tanto hay flujos como producto de negociaciones entre partes que se acomodan, como también hay vectores de fuerza variable que empujan violentamente en busca de diferencias. Algunas de estas fuerzas son ofrecidas y tomadas por los poderes del capital y de las autoridades. Otras no. La relación de cada elemento urbano entre sí tiene un efecto y afecta a los otros. Ahí la relación social entre las cosas y entre los seres humanos se hacen mudar entre sí. El cierre a la exposición de estos efectos hace que nada cambie. De otra parte, la capacidad de exponerse a estas relaciones de efecto-afecto y sus mudanzas, y consecuentemente aggiornarse y cambiar es lo que hace a un tipo de crecimiento de la ciudad. El aporte que busca este trabajo y al que contribuyen los artistas urbanos es el de cambiar el espacio abriéndolo, dando un espacio abierto a los otros elementos urbanos. Los espacios personales en la ciudad vienen a ser ya otra cosa, espacios de afinidad abierta: sintonía no democrática en un sentido político, sino quizás más bien democracia cívico-social, de contacto vivo, con el entorno y con las personas. Un espacio expresivo. Un espacio que no sea ni solo expresivo ni solo impresivo. Es un espacio social, o de intercambio.

## *Praça Roosevelt, 2014*

Ahora relato los cambios que percibí en una área céntrica, junto a la Avenida Consolação, en una plaza pensada para el uso de skaters, y para la convivencia tranquila en un lugar silencioso en medio del tránsito y ruido de la capital.

Llego a Praça Roosevelt, un año después de haber hecho el grueso de mi trabajo de campo. Es mayo de 2014 y veo grandes *diferencias* a los primeros momento en que yo lo había visitado. Hubo entonces dos momentos de diferentes impresiones: 1º) 2013, plaza nueva, o más bien renovada; 2º) 2014, plaza adaptada por el uso con el tiempo, intervenida y ocupada.

1º) Conocí la plaza en 2013, y había sido revitalizada hace no mucho tiempo. De esa primera época visité unas 4 ó 5 veces como mínimo, y fueron siempre durante el día. De esa primera época había, aún con una presencia continua,

<sup>71</sup> NANCY, Jean-Luc. *La ciudad a lo lejos* (2011). Bordes Manantial, Bs. As., 2013. Pág. 105. Mis itálicas.

relativamente **poca gente** en skate, lo cual hacía posible caminar en esas áreas. Típicamente había algunos adolescentes, en general no más de 10, en la sección de la plaza más cercana a Rua da Consolação donde hay buena cantidad de escalones y barras para saltar y hacer piruetas. También siempre había esporádicamente algunos rondando por el resto de la plaza, incluso gentes de cualquier edad o hasta familias (o fracciones de familias) haciendo también bicicleta o patines.

Simultáneamente con esas presencias había otros dos elementos persistentes. Uno era el hecho de que la plaza se veía en general con un nivel de **pulcritud** bastante alto, las paredes estaban inmaculadas cuando las conocí. A lo largo de los meses de visita, después podía aparecer algún rayón de fibra o spray aislado en alguna parte y al poco tiempo, por no decir inmediatamente, era cubierto con pintura lisa –en general gris, del mismo color que el concreto de la plaza. *Nota: Esto se relaciona directamente con la legislación instaurada años antes con Cidade Limpia. Y ante lo cual se levantaba el documental Cidade Cinza, con los artistas Nunca y Os Gêmeos.*

En otros lugares céntricos circulaban ya casi naturalmente los moradores de rua, y no había un cuidado especial por las paredes. Acá en cambio la **vigilancia** era mucho mayor. Parecían estar más vigiladas las paredes (por ese control indirecto que yo veía marcado en las paredes), y también el modo de uso de la plaza, ya que había policías permanentemente. La policía estaba siempre presente y visible en la plaza no solamente por su vestimenta reconocible, sino sobre todo por sus equipos materiales que se instalaban en el lugar y les daba una presencia visible mayor. Era muy común ver más de un vehículo de policía, por ejemplo, un auto y una camioneta.

Entiendo que con el tiempo que hace que los skates están en la calle en general la gente entiende que es algo que los chicos hacen y no se meten demasiado en eso. Algunas personas asocian el skate como una actividad peligrosa, riesgosa, de juventud rebelde. Aún así nunca ví que un policía, ni nadie en este lugar, se acerque a hacer problema sobre su uso. Desde un principio, diría que el skate ya era parte, si bien pequeña pero, elemental de la plaza.

En este punto se busca tomar dos momentos para analizarlos y compararlos. Dos imágenes paradigmáticas en los estudios sobre espacios públicos: de un lado, el del cuidado estatal intensivo, apoyado con controles de seguridad privada hasta el punto de los vallados y en algunos casos la quasi-militarización de un espacio<sup>72</sup>; de otro lado, la ocupación efectiva del espacio por parte de los que lo habitan: Al usar el lugar en alguna medida por fuera del control oficial, y al darle usos determinados y manejados por los propios ocupantes, la plaza se vuelve un espacio con una vida hecha por la propia interacción de la gente con la fisicalidad del lugar, y no por decreto. El hecho de que las nuevas conductas salen de un padrón, y que empiezan a mostrar una diferencia hace que el fenómeno de ocupación se vuelva menos medible, menos sujeto a repeticiones idénticas, y un espacio donde brota vida social.

<sup>72</sup> En esto Río de Janeiro hizo un gran trabajo para lanzarse de candidato para los Juegos Olímpicos de 2016. Ver VAINER, Carlos. “Cidade de Exceção - reflexões a partir do Rio de Janeiro”. *anpur.org.br* 2011.

2º) En el segundo momento de llegar a la plaza, ahora ya en 2014 y pasado gran parte de mi trabajo empírico, paso de nuevo una noche casi por casualidad y por curiosidad por este espacio especial que es la plaza (por el gran tamaño y lo aislado del abundante tráfico general que la rodea). Veo que pasado un tiempo y ya de noche el área principal de los skaters está copada de gente, arriba de 20 ó 30 chicos de un lado a otro. Realmente su área clásica se había intensificado, no solamente por cantidad, también quizás por emoción y velocidad, en ese momento no hubiera sido una buena idea entrar en el área de flujos: una, porque era fácil tropezar en medio de un ritmo de movimientos totalmente distinto al de a pie; y segundo, porque no tenía nada que hacer en justo *ese* espacio, hubiera sido antinatural y conducente a nada (algunos estilos de diálogo abren y otros quiebran, bien sabía Garfinkel). La sola presencia de los skaters no llamó mi atención exageradamente. Lo que sí resaltaba era que esto se daba junto con otros dos elementos.

De un lado, sí captó rápidamente mi atención el hecho de que había **grandes zonas pichadas**, tanto paredes como hasta inclusive algunos escalones. No solamente el pixação tan único de sampa pero sí diferentes tipos de firmas y rayones: en spray dibujos-símbolos monocromos, “legalize maconha (maconha en símbolo, como medio asterisco “\*”), “Ñ VAI TER COPA” y en birome común un sinfin de rayas, y algunas pixações, tanto en birome como en spray con letras grandes, de la altura de una persona promedio.

Todo esto tenía como telón de fondo además una **gran iluminación** para los skaters, lo que hace único al lugar por cuidado público. Además del área de skate, en toda la extensión de la plaza hay buena iluminación. Incluso en la zona con más presencia de skate llega a haber postes de luz muy cercanos el uno al otro: con una distancia de apenas 5 metros. Hay que tener en cuenta que el espacio acá se diferencia tanto con el resto de las calles que la rodean como lo que pasa en muchas áreas urbanas. A riesgo de generalizar, en general falta en Latinoamérica, entre otros servicios públicos, una iluminación que sea aceptable para la población, lo cual según algunos incita a una mayor sensación de inseguridad. Esto iría en sintonía con la teoría de las ventanas rotas, que ya retomamos en otra parte.

Un tercer elemento, a mi ver algo mudado en esta segunda visita de 2014, es el de la policía. Tal vez por el frío que hacía afuera o por haber estado caminando un buen tiempo en busca de ir al baño me acerco a la zona de la plaza que solía tener uno. No veo con claridad un ingreso accesible y me desvío unos pocos metros y entro al costado a la central de policía a preguntar si se podía pasar a un baño. Había no menos de cinco uniformados en un espacio relativamente chico y me dicen que el baño está clausurado. No atiné a preguntar hace cuánto tiempo. El hecho de que sean tantos no era alarmante ya que noté en brasil que muchas personas juntas siempre hacen trabajos conjuntos en cualquier función social, lo que sí era diferente era que había ninguno patrullando fuera y que sus vehículos no estaban en una ubicación central en la plaza sino estacionados junto al puesto de policía que parecía estar perimetrado por unas vallas para separarse del funcionamiento del resto de la plaza.

*Nota: Una foto para el recuerdo de este siglo en sampa: es viernes y ya se va haciendo de noche. Desde un área de la plaza en que se ven los autos veo una foto que me muestra brillo. Literalmente veo brillar el contraste de la plaza que está iluminada de una manera uniforme y no*

*produce grandes sombras, de otro lado veo en el horizonte el mar de autos que están estancados en el tráfico de la ciudad. De un lado espacio público rebalsado, colapsado, frenado; de otro lado, calmo, caminable, con areas desérticas y otras con movimientos fuera de padrón.*

Figura 13: Praça Roosevelt: Transición vacía entre espacios



[Fuente: Foto del autor, desde la plaza]

Había una cierta frialdad, distancia física y moral, entre la policía y el resto de la plaza. ¿Es esto una falla en la teoría de las ventanas rotas, o una falla en algún punto de la interacción? En algún grado la separación de los skaters con el resto del público se da por una cuestión tal vez de sentido común para los paseantes: interferir en los caminos de skate podría provocar un accidente. Ahora, la razón por la que la policía ya no tiene lugar puede deberse a otros motivos. Tal vez nunca encontrara su lugar en un espacio donde no encuentra alguna cosa para *hacer*, más allá de ocupar el sólo rol de vigilancia.

¿Los skaters se adueñaron de la plaza? ¿Lo mismo para pixadores y grafiteros? Adicionalmente noté un espacio adicional de la plaza que debió estar en obras

cuento fui en 2013. En uno de los costados de la plaza, había un parque verde de unos 30 mts x 5 metros donde había gente que había llevado sus perros a pasear y estar tranquilos. En realidad el parque no estaba debidamente regado y el área era una mezcla entre pasto amarillo y tierra, algo bastante poco común en la tropical sampa.

*Nota: Comparar con ciclistas con huerta en la Av.Paulista. Importante porque tanto en la Paulista como en la Praça Roosevelt la interacción con moradores de rua es nula o mala. Lo cual empobrece el cuadro de interacciones.*

Después de mi experiencia anterior estas tres presencias, de skaters, policías que daban la impresión de acorralados, y gente con perros descansando, era una anomalía. ¿Será que el tiempo permitió que la gente tome la calle? ¿Y a qué costo? Al costo de tener que pagarles a policía, que ellos no se sientan cómodos y que esté todo estrictamente vigilado y controlado por el estado que hace una excepción y permite que este sea de los pocos lugares iluminados?

## Vila Madalena

El graffiti es promovido en varios niveles: sociales, políticos, educativos. Ya sirve de marca que identifica algunas áreas específicas. Gracias a notas de diario, televisión, reportajes web y comentarios de viajes hay muchas maneras de conocer progresivamente diferentes centros de arte urbano. Son muchas las vías de circulación y acceso para atravesar y estar en SP. Para conocer los lugares más activos en lo que hace a frecuencia de intervenciones urbanas se necesitan algunas indicaciones. El camino trazado acá tomó como un punto de referencia inicial la orientación de una red social virtual. Ahí la gente sugería un cierto número de lugares para visitar el street-art local. Desde el sitio web de *CouchSurfing* recomendaban como imperdibles del escena de street-art los siguientes lugares:

- 1) Bedo ca Vila Madalena (Rua Belmiro Braga con Rua Girasol)  
15 minutos a pie del subte de Vila Madalena
- 2) Av Henrique Shauman, cerca de rua Cardeal Arcoverde  
Cerca de Vila Madalena. También está a 10 minutos de caminata del subte SU-MARÉ
- 3) Túnel da Avenida Paulista (sentido Pinheiros - Vila Mariana)  
10 minutos caminando desde el subte CLINICAS
- 4) Parque do Ibirapuera - Parede do MAM (Museu de Arte MODerna)
- 5) Av Cruzeiro do sul - 1º museo abierto de arte urbano:  
En caso de que haya alguien que pueda acompañar a pie:
- 5) Av 23 de Maio
- 6) Cambuci
- 7) Liberdade
- 8) Bairro Pinheiros/ Vila Madalena

Ahora, de esta primera aproximación se puede ver que coincide que los puntos 1, 2 y 8 están en un radio relativamente cercano: todos los lugares pueden visitarse a pie y son un epicentro importante de la ciudad. También hay que mencionar que muchas otras referencias –de sitios webs, redes sociales y noticias– hablan de Vila Madalena y diferentes zonas de becos (callejones). El área más amplia en ese barrio abarca el *Beco do Batman*, y el *Beco do Aprendiz*: alguna vez se mencionó que esos dos becos juntos forman lo que se llama el *Beco do Graffiti*, o bien el *Beco da Vila Madalena*.

Figura 14: Pichones, pixos y *moradores de rua*



[Fuente: del autor, en el *Beco do Aprendiz*]

Otras áreas de la ciudad también se pueden recorrer bien a pie. En el mismo post se sugiere por ejemplo que en *Liberdade*, que es un barrio oriental a la salida del subte, se puede pasar la tarde y encontrar algo para comer, y ver más opciones de graffiti. También hay que notar

que toda el área señalada por esta sugerencia de 8-9 lugares importantes de arte urbano están en un radio de la ciudad que está adentro del circuito que recorre el sistema de subte, accesos que en promedio no están alejados a más de 30-40 minutos de un extremo a otro de una línea. En esto ya hay una oportunidad para los viajantes que tienen tiempo de ocio y facilidades de acceso. Que por otro lado deja fuera del cuadro la limitación de amplios cuadros de gente que viven en la periferia y tienen que viajar durante horas en ómnibus para ir y volver a la capital. Ni siquiera dentro de la capital es fácil siempre moverse, para llegar a Cambucí por ejemplo no hay vías rápidas de acceso en subte, y por tanto, casi no aparece mencionado como lugar de visita frecuente para el arte urbano. La sola excepción es cuando se hace alusión a *Os Gêmeos*, que vienen de ahí. Como contestación adicional al post anterior del sitio web de *CouchSurfing*, otra persona refuerza otra serie de lugares que también son importantes de recorrer. Menciona la calle Augusta, diciendo que ahí y en las calles cercanas hay muchas intervenciones. Otros lugares para visitar serían la galería Choque Cultural y otro callejón, un beco, “una pequeña calle” junto a MTV cerca del *Beco do Batman* y también muchos intervenciones artísticas de *Invader* a lo largo de toda la ciudad de São Paulo. En ese segundo comentario se insiste en la idea de que son lugares cercanos al centro de la ciudad y que además son vistas estas intervenciones sobre todo como arte. A partir de esas indicaciones de recorridos para armar un mapa tomé como referencia el sistema de subte. De ahí se marcaron algunos ejes principales por los que atravesaría más recurrentemente: las líneas azul (1), amarilla (4), y la verde (2). Y por supuesto caminar una buena cantidad a través de los puntos entre las paradas de esos ejes. Otra referencia adicional para conocer diferentes barrios de SP era también la serie de videos bajo el nombre de *sampagraffiti*<sup>73</sup>.

En el mapa total de São Paulo capital la cantidad de intervenciones es amplia, fue a partir de las selecciones mencionadas que recorrió la mitad, o menos, de los trayectos que marcan la trama de todas las líneas de subtes. Con todo, hay algunas áreas que tenían un nivel mayor de actividad, una frecuencia en que las intervenciones urbanas se repetían, y con las intervenciones los ejecutantes y los públicos. La región de Vila Madalena tiene especificidades que exceden a solamente un ambiente cultural, sino que es general. Junto con otros barrios cercanos (Pinheiros, Jardins, Baixo Augusta, Perdizes, Lapa, Pompéia) hay una serie de:

equipamientos, espacios y de instituciones culturales y de arte distribuidas más ampliamente en SP (dentro de los cuales se destacan las unidades de la red SESC-SP); locales que además de formarse como espacios comunes para shows de los artistas de la escena –y, consecuentemente, dan lugar a encuentros entre

<sup>73</sup> TAMAN, Paulo. 2011v-2013v. *Sampagraffiti*. youtube. 18 episodios de entre 5 y 10 mins cada uno. Entrevisados: Vado do Cachimbo, Biofa e Pixote, Dingos, Nick Alive, Galo, Tikka, Truff, Gen Duarte, Feik, Ozi, Cavera, Cranio, Jhoao Henr, Iskor, Vermelho, Magrela, Sipros, Ignoto. En cada entrevista se muestra un artista y un barrio.

los mismos, en eventos y proyectos promovidos por estas instituciones– colaboran para la formación de *un fuerte circuito de producción cultural*, en los más variados campos artísticos. Este fuerte circuito contribuye sobremanera, –según dicen los artistas entrevistados– para el desevolvimiento, en la ciudad, de *un público especialmente abierto a novedades y experimentaciones estéticas y trabajos autorales*<sup>74</sup>.

En el *Beco do Batman* siempre había, hay, actividad de intervenciones urbanas. Ninguna visita, que fueron cerca o más de 20, había inactividad, o había alguien pintando, o sacando fotos, o había fiesta o apertura en alguna galería del área cercana. Todos estos elementos, combinados con el tamaño, forma y materiales del Beco lo hacían un lugar singular. Una lista que tomara en cuenta lo que la hace única debería incluir que el Beco era: el lugar donde más seguido se podía encontrar alguien pintando; prácticamente siempre había algún público interactuando, sean personas simplemente estando ahí para pasar el rato o sean caminantes que pasaban a una velocidad de visita lenta; las presencias continuas hacían del espacio una zona predominante pedestre (sobretodo durante final de semana los autos que pasaban iban a muy lenta velocidad), las proporciones del Beco parecían dar contención sin ser opresivo. La extensión del *Beco de Batman* es de unas dos cuadras y media, con una altura promedio de 2 metros; y con paredes de altura variable, lo que le le da heterogeneidad visual-espacial, lo cual lo hace más ameno. Todo esto hace al espacio y las interacciones del lugar un espacio singular.

El Beco, y la Vila Madalena que la rodea, además están identificados como lugares artísticos-bohemios que están en proceso de gentrificación. Es decir, se toma como que el lugar es una zona que empieza a hacerse más cara en provecho de la gente que puede acceder a vivir ahí. Con todo, el Beco es una zona donde los artistas y pixadores comparten actividades, paredes, límites de uso y en fin habitan conjuntamente el espacio. Esto hace con que las relaciones sociales, y redes de contactos y conocidos, no sean estrictamente de un espacio de puro *street-art* comodificado sino que van más allá y las redes se mezclan viniendo artistas de todas partes de SP de otras partes de Brasil, y hasta de afuera. Muchas de las intervenciones urbanas paulistanas son vistas como “respetables” para el gran público. La Vila Madalena es así apuntada como un lugar artístico, como si fuera un Soho neoyorquino. Pero por otra parte, a poca distancia de las galerías de arte y del *Beco do Batman* (y mismo adentro del Beco) había varias casas deterioradas y pobres, con el aspecto de tener mismo una favela como parte del barrio, mezclado por estar tan cercano pero cuyos habitantes no parecían tener mayor relaciones con los que estaban, pasaban, o usaban la Vila y el Beco. Esto de hecho es algo común en esta ciudad. Pero, ¿en qué

<sup>74</sup> GALLETTA, Thiago Pires. *Cena musical independente paulistana - início dos anos 2010: a "música brasileira" depois da internet*. 2013. 326 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. P. 233-234. Mis itálicas.

medida había, o no, interacción entre estos mundos aparentemente dispares? Una diferencia clave está entre los usos de día y de noche, como se señaló con *Profeta* de su zona de conforto en la noche del Beco. Otra diferencia está entre quienes usan ocasionalmente un espacio y quienes toman conciencia del estado de su barrio o de una zona mayor. Un pichação repetido en la ciudad dice: NO ES CULPA DE LA LLUVIA, parte de una conciencia compartida en varios niveles: social, educativo, cultural, geográfico.

No es lo mismo el *Beco do Batman* que el *Beco do Aprendiz*. Tampoco son lo mismo los graffitis al bajar las escaleras desde el punto de subte de Vila Madalena hacia el Beco. Otra zona diferente dentro del propio barrio es la *Praça das Corujas*, alejada de los becos, casi oculta entre las casas y calles que la rodean. Se llega haciendo zig-zag y bajando las escaleras desde la estación de subte de Vila Madalena. Las paredes de las varias escalinatas, atravesando el interior de las manzanas residenciales, tienen pintadas hechas por los que pasan por momento de aprendiz. O que simplemente pintan ocasionalmente. Los artistas más avanzados también pueden usar una zona alejada de los *bicos* (callejones) principales. Los motivos pueden ser tanto para experimentar, como liberarse o para explorar zonas desatendidas. *Praça das Corujas*, en un recoveco del barrio, se convirtió en un lugar donde se busca educar a los alumnos de escuela sobre el valor del arte y de participar en un espacio público. Y esto se hace no siempre inocentemente o sin reclamos. La calle que da a la plaza está pintada en el suelo y dice “¿Dónde está el paso peatonal?” Ya al interior de la plaza hay una conciencia sobre el desarrollo “anti-natural” de la ciudad. Varias intervenciones son hechas con colaboración de artistas respetados en la comunidad. Es el caso de *Zumi* que pintó ahí, así como repetidas veces en el *Beco do Batman*. Los artistas trabajan juntos con los chicos también, es parte de un proceso educativo mayor que busca dar contención social. En la plaza está repleto de pancartas de los alumno de un colegio, junto con una ONG <sup>75</sup>:

- A CADA CINCO O DIEZ MINUTOS CAMINANDO EN SP  
PASAMOS SOBRE UN RÍO CANALIZADO
- SÃO PAULO TIENE MÁS DE TRESCIENTOS RÍOS CANALIZADOS  
(Y SON RARÍSIMOS A CIELO ABIERTO)
- TODAVÍA TENEMOS NASCIENTES NO DESCUBIERTAS EN BRASIL
- LAS CIUDADES CRECEN Y LOS TRAYECTOS DE LOS RÍOS  
SON ALTERADOS PARA DAR LUGAR A LAS CALLES

---

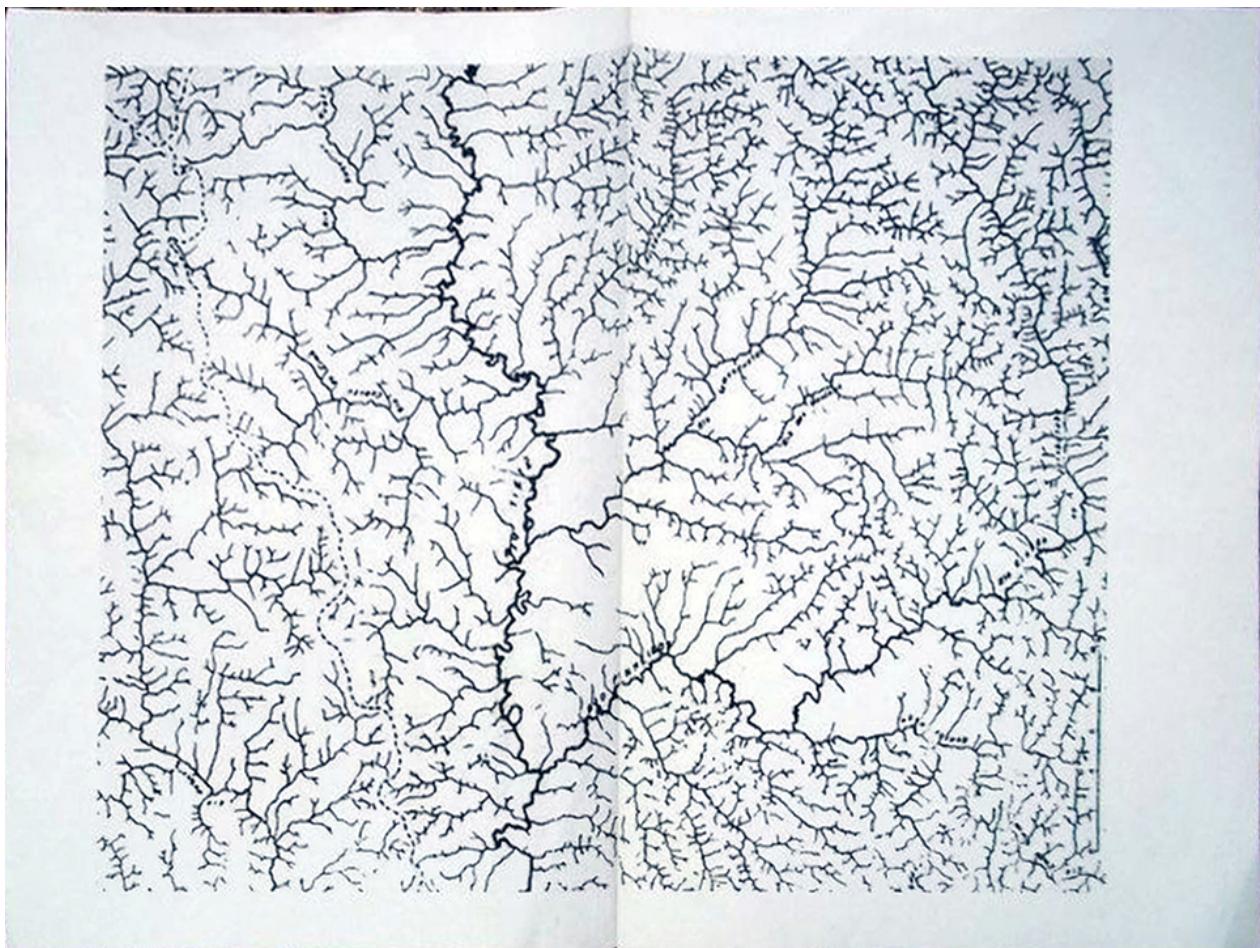
<sup>75</sup> ALUNOS EMEF Prof. Olavo Pezzotti, 5ta serie & Movimento Rios e Ruas

Figura 15: “iNão é culpa da chuva!”. Marginal de Tietê



[Fuente: Fernando Stankuns, 2010]

Mapa 7: “Cómo Rios e Ruas + Árvores Vivas ven São Paulo”



[Fuente: rioseruas.com]

- EL PLANETA TIENE 71 % DE LA SUPERFICIE DE AGUA, Y POR ESO  
EL PLANETA TIERRA DEBERÍA SER LLAMADO PLANETA AGUA

La idea de que el agua tiene su lugar y lo toma en el curso de un río no es ajena al espíritu de la zona. El agua inunda el área de los becos cuando llueve. En algunas partes de los becos generalmente hay marcas de pintura en el suelo: círculos azules, indicativo de esta conciencia<sup>76</sup>. Además, en varias partes de SP está la conciencia de que los problemas de inundación son más por una falta de plan urbano que por alguna calamidad de la naturaleza.

<sup>76</sup> Ver, por ejemplo, el sutil dibujo en tinta hacia la izquierda sobre adoquines, en Figura 18, p. 90.

## O Beco do Batman

El callejón de Batman (sic) es un gran museo de arte urbana a cielo abierto. En esto concuerdan muchas referencias periodísticas sobre la zona que la muestra como espacio de arte, comercio, turismo y parte de una zona residencial mayor. Todas las historias sobre el origen del nombre cuenta que es por un stencil del personaje de historieta Batman en los '80. Desde ese entonces, según [vilamundo.org.br](http://vilamundo.org.br) “lo que en ese momento era apenas un pasaje poco visitado pasó a ser punto de visita obligatorio para estudiantes de Artes Plásticas, que apuntaron los reflectores para el espacio”. Y, según el mismo sitio, se suceden en el tiempo los usos y los artistas:

A lo largo de los últimos 30 años, el Beco de Batman ha sido escenario de fotos publicitarias, comerciales de televisión, fiestas, grabaciones de telenovelas y books de casamiento. En el lugar se pueden encontrar obras de artistas como *Niggaz*, *Speto* y *Enivo*.

El área entera de Vila Madalena tiene vida cultural, artística, comercial. Muchos bares en la zona acompañan los negocios de antigüedades, los ateliers de trabajo y las galerías de arte. También están los que trabajan junto a los chicos en la ONG que está junto al *Beco do Aprendiz*. Curiosamente, toda esta vida social está muy cerca del Cementerio de São Paulo. Para ir al *Beco do Batman*, tan visitado por turistas y/o fotógrafos, un viajante da sus recomendaciones:

Pintar en sus muros es todo un privilegio y los artistas siguen una serie de códigos que cumplen a rajatabla. Quien pinta en un trozo de pared se convierte en su propietario por un tiempo. Para pintar hay que solicitar una autorización previa ya que no se puede llegar y pintar encima de la obra de otro artista sin más.

En las galerías de arte cercanas se puede preguntar al respecto. Si se encuentra una pintura desgastada o mal conservada se puede localizar al autor (todos dejan su firma) y preguntarle si va a renovar su obra. Este puede autorizar que se retoque, que se altere o que se pueda empezar un nuevo proyecto. Sin duda este es todo un exitoso modelo de autogestión y respeto mutuo.

Os aconsejo venir de día, en concreto a mediodía para evitar las sombras y tener luz en los muros y paredes del estrecho y tortuoso callejón. Por la noche yo no me pasearía por aquí con una cámara, aparte de que no veréis casi nada.<sup>77</sup>

El *Beco do Batman* tiene varias características distintivas en relación a otros lugares en SP y también del exterior. El beco era el lugar donde era más probable y frecuente que hubiera gente interactuando con las intervenciones. Las diferentes acciones podían ser desde pintar, sacar fotos, filmar, caminar más de una vez frente a un muro o detenerse largo rato. La combinación de todas esas acciones marcaba un ritmo, o mejor dicho varios. Los artistas hacían un ritmo de batidas de latas de spray. Un público más activo usaba el lugar como eje productivo, sea

<sup>77</sup> QUINZÁN, Antonio. “Street Art: el arte del graffiti en el Beco do Sao Paulo”. 2014.

Figura 16: Accesos norte y sur al *Beco do Batman*



[Fuente: Benjamín Juárez]

para campañas publicitarias, o sea para filmar, como Spike Lee<sup>78</sup>. Un público relativamente más “pasivo” daba la frecuencia de fotos digitales. Es decir que se podría medir una frecuencia diaria de “pst” (spray) y “click” (cámaras), de gritos de “luz, cámara, acción” (filmaciones). Otro logro del Beco era conseguir que la zona fuera pedestre. Cualquier auto que entrara al lugar disminuía la velocidad, sobretodo en la sección sur del callejón, donde las intervenciones rotaban con mayor frecuencia. Todas estos rasgos hacían de ese espacio uno de contención, sin ser opresivo.

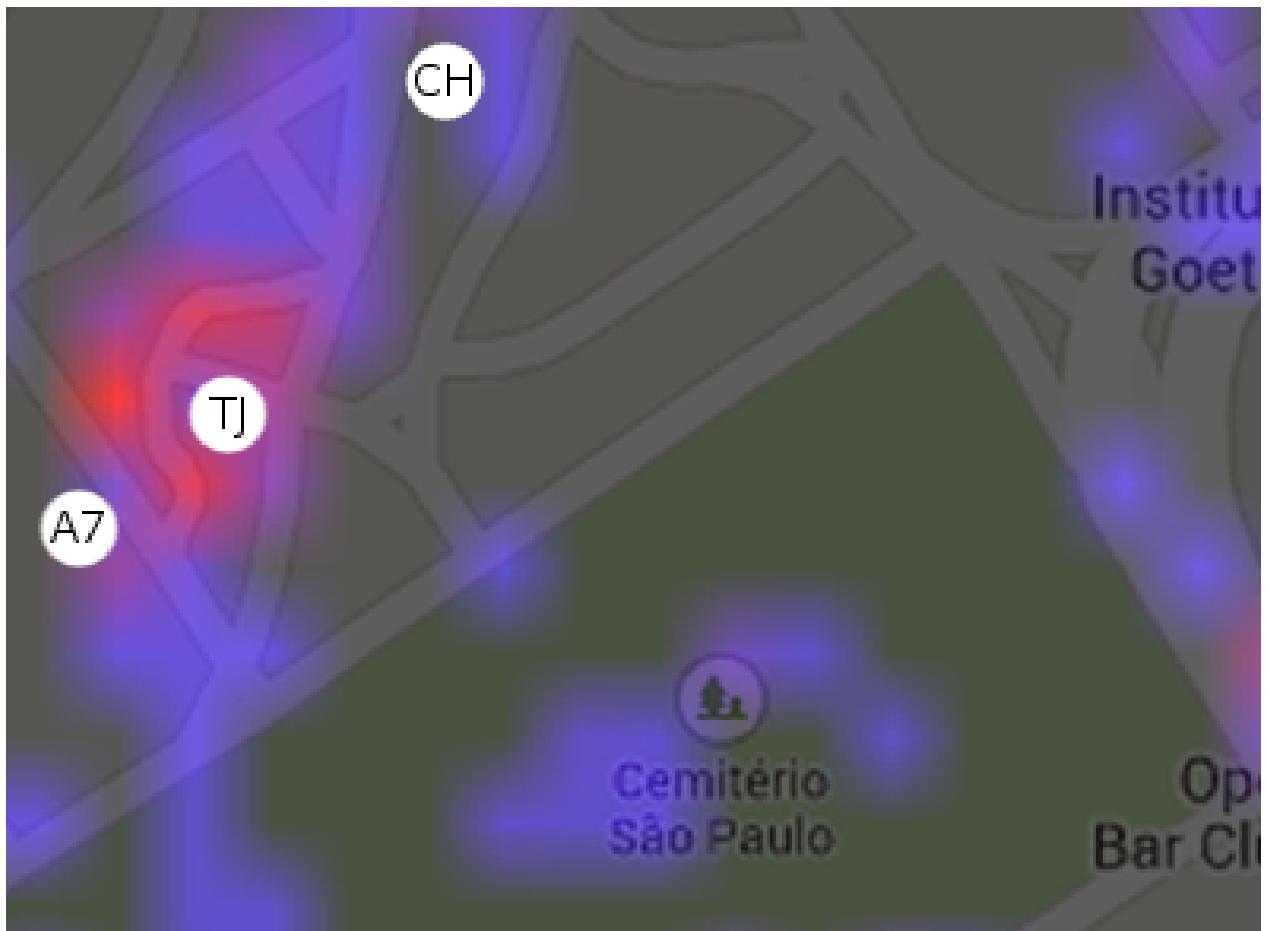
Otros espacios son más monótonos cuando las intervenciones simplemente están enmarcados en una superficie homogénea y plana. Todas las paredes se piensan normalmente como lisas. Y esto estéticamente no atrae. En el beco pasa lo contrario, por la heterogeneidad de paredes irregulares. Agréguese además que más alta la pared, mayor la sensación de encierro. En el beco, las paredes no son demasiado altas, y son irregulares. Lo cual, es una lectura propia, contribuye físicamente para esa interacción y devaneo en el caminar junto a la pared. En el trabajo de campo en SP se vió justamente eso: frecuencia de interacción con los muros. Los típicos Muros de la Fama en el exterior atraen la atención y respeto del submundo de los que reconocen las sutilezas y diferencias en los mundos de arte urbano. Pero no siempre son lugares que tienen un magnetismo para otras gentes y actividades sociales. El mismo problema se da con el *Beco do Aprendiz*: es un espacio mayor en altura y en largo. Tiene una mayor altura promedio, y las alturas de las paredes no son muy variables, en comparación con el *Beco do Batman*. Algunos Becos con muchas intervenciones simplemente son un espacio físico visible, pero sin mayor vida social. De estos casos hay un sínfín. Cerca de la Universidad de Duke visité un túnel en la North Carolina Central University. Era un espacio de libre expresión y con muchas capas de superposición de pintura, pero no conseguía ser un continuo punto de interés social: tal vez por la cantidad y efemeridad de capas sucesivas le quitaban valor, como un pizarrón continuamente usado y borrado sin tiempo de apreciación en medio. En la ciudad de Campinas había un “bequinho de graffiti”, un pequeño callejón pegado a una plaza cerca de la municipalidad. Había pintura pero sin gente. También en otro área del estado de SP, cerca a la UNICAMP, en el barrio Barão Geraldo estaba el *Beco do Estupro* (El Callejón de la Violación), que sería el pico máximo de anti-social: paseantes universitarios recorren este espacio todos los días a luz del sol, al tiempo que de noche es un lugar del que muchos huyen. O intentan. Un lugar mucho más feliz sería Cuvry Straße, en Berlín<sup>79</sup>: un espacio abandonado, residual, que

<sup>78</sup> Sobre la producción de cine en SP y en esta área, centro-oeste, ver JUNQUEIRA, Joana Benetton. *Cosmologias paulistanas do contato: uma etnografia*. 2013. Tese (doutorado) UNICAMP.

<sup>79</sup> VAN DUPPEN, Jan. *The Cuvrybrache as Free Place: The diverse meanings of a wasteland in Berlin*. Master thesis, Urban Geography, University Utrecht, July 2010.

consigue múltiples usos liberados por lo que la gente hace ahí, y no por un uso planificado: tomar sol o una bebida, jugar al ajedrez, o simplemente pasar el rato y charlar. También ahí hay un gran mural del artista italiano BLU.

Mapa 8: *Sightsmap*: áreas más fotografiadas del *Beco de Batman* en colores



[Fuente: [sightsmap.com](https://sightsmap.com)]

Volviendo al *Beco do Batman*, desde un plano más alejado de la ciudad: Ver 6, p. 65. Si tomamos simplemente algunos lugares cercanos de la “Vila Mada” podemos aportar elementos de comparación para rescatar la singularidad de este espacio. Un lugar especialmente monótono y ganado por el tránsito vehicular es la avenida sobre el metrô Clínicas, línea verde, donde hay otro cementerio: **Santíssimo Sacramento**. Ya viniendo desde el punto de metrô Sumaré, se accede por una gran Avenida: **Paulo VI**, continuación de Avenida Sumaré. Caminando por esa vía se ve intervenida una calle nada horizontal, casi como ladera de montaña: Rua Joao Moura. De ahí intersecta con Schaumann y el otro cementerio, el de São Paulo. El *Beco do Batman*

	Cementerio	Avenida	Beco do Aprendiz	Beco do Batman
¿Qué es visible?	stencil	poesía+Tec	caca	Público / Turismo
¿Imán?	flores	autos	rejas	Antigüedades
Largo	laberíntico	promedio	3 cuadras	2,5 cuadras
Muros	monotonía	invisibles	altos	Irregular(bajo)
Suelo	vereda	autopista	cemento	adoquín
Impresión gral	distante	velocidad	estancamiento	Contención

(bb) está apenas a unas cuadras de distancia del Beco do Aprendiz (bb). *Sightsmap* muestra las áreas donde se registra mayor cantidad de fotos subidas a la web. Indirectamente muestra que hay áreas de la ciudad, y de una calle, que son más intervenidas que otras, y esto lleva en el caso del *Beco do Batman*, a que una de las reacciones generada sea la atención fotográfica. Es raro que un artista que vaya o sea de SP no sepa de este Beco, sea que ya pintó o que tiene algún quehacer en el área. Algunos artistas y pixadores hacen un lugar ahí para pintar o al menos dejan alguna referencia en el barrio. En la imagen se señalan tres ejes ligados al arte urbano, muy cercanas al *Beco do Batman*: la *Galería Choque Cultural* (CH), *Tag & Juice* (TJ), *A7MA* (A7). No es sólo una cuestión sobre el Beco, sino que el barrio entero absorbe y emana energía, trabajo y pintura.

### Nove: "La energía del Beco estaba trabada"

No cualquiera pinta en cualquier lado y sin preguntar. En general los artistas ubican una pared antes de intervenirla. No es que simplemente salen a buscar un lugar y lo pintan. Lo elemental es mirar la calle todo el tiempo mientras se deambula para ver qué lugares pueden ser más visibles y duraderos una vez intervenidos. No cualquiera consigue que una vez pintada una obra esa quede ahí sin despintar o recibir alguna censura. A veces el dueño de una propiedad, y del muro exterior puede ceder la pared a un artista en ciertas circunstancias (un interés es evitar muchas veces que el muro sea pixado). Pero no cualquiera consigue un permiso de la nada. Acá relato cómo un artista explica cómo consiguió ese ok.

Salgo caminando del subte, de la estación Vila Madalena, y camino en dirección al Beco do Batman. Habiendo salido a solamente dos cuadras de la estación veo que contra una pared hay un tipo pintando sobre una inmensa pared de fondo rojo.

La historia de las tinturas también siempre tiene algún ingrediente que afecta a la cantidad de material disponible y cómo se puede usar. La tinta roja siempre me hace acordar a que en

algún momento se pintara en sangre: lo cual conlleva la idea de sacrificio. En cualquier caso ahá me llamó la atención para buscar sobre las primeras maneras de conseguir este color de forma natural y cómo cambió en el tiempo para derivarse, como la mayoría de las tinturas, de procesos sintéticos. Repaso entonces una parte de la historia del rojo.

En 1871, la Fábrica de Colores de Anilina y Soda de Baden –la actual empresa de productos químicos BASF– consiguió producir rojo de granza sintético. Pero el kilo costaba 270 marcos, mientras que el kilo de colorante natural costaba 60 marcos. Los cultivadores franceses de granza, que proveían a toda Europa de la mejor granza, no se sintieron amenazados. Pero el rojo de granza artificial de Alemania se abarataba día a día. Para salvar al tinte natural francés frente al artificial alemán, el ejército francés cambió sus uniformes: los soldados debían llevar pantalones rojos de granza. De ahí les vino el nombre de “pantalones rojos”. Pero el apoyo estatal resultó inútil, pues en 1886, el rojo de granza artificial de Alemania costaba 9 marcos el kilo. Los cultivadores franceses capitularon. Y la granza desapareció como desapareció el glasto. En los campos donde cultivaban la granza, los franceses plantaron vides<sup>80</sup>.

“La historia de las paredes rojas” entonces atraviesa (por lo menos en la corta extensión de la cita anterior) una historia que pasa de la producción natural de plantas en el siglo xix al nacimiento de las industrias químicas del siglo xx. También cada decisión productiva y comercial (re)orienta la diversificación que va tomando el mercado hacia otras producciones, en este caso, hacia el vino. Pero volvamos a las notas de campo en Vila Mada.

a un costado de la pared roja, en el suelo, hay una gran cantidad de latas de pintura en aerosol. Fue el hecho de tener una amplitud tan grande de colores que me llamó la atención como para atravesar la calle hacia la otra vereda. Antes de avanzar saco una foto desde lo lejos. Me acerco y pregunto si no le incomode con quedarme ahí viendo y me responde que todo bien. Instalo la mochila y me pongo a ver cómo trabaja sobre la obra. Está usando un estilo parecido al que ví de Elián en Córdoba: marca con cinta un espacio límite y pinta sobre ese borde o dentro de un perímetro delimitado

*NOTA: Esto no es en realidad una práctica excepcional. El artista español El Tono, que de paso ha dejado grandes obras en Sampa, también hace esto de pintar sobre el límite que marcan las cintas adhesivas. Y de hecho lo hizo explícito en una presentación trabajando con anversos y reversos para hacer obras doble que estarían como espejadas entre la calle y la galería: el positivo y el negativo les llamaba, solamente una de cada intervención y obra de galería. De paso también fue charlando con el artista porteño Parbo que me explicó entre risas: supo que cuando pixaron la galería Choque Cultural fue por causa de una exposición de Eltono en la que las invitaciones al evento decían PIXO GRATIS. Probablemente el español quiso decir algo diferente y los pixadores vieron la oportunidad para pixar con un motivo al menos en parte justificado...*

Había armado varias circunferencias con líneas cruzadas. La charla la empezó él con cierta facilidad ofreciendo agua en cuanto él tomaba. Una abeja interrumpió

<sup>80</sup> HELLER, Eva. *Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Pág. 65.

Figura 17: Una pared nueva. Roja, marrón, etc.



[Fuente: foto del autor]

el trabajo acercándose al artista que estaba subido a una escalera y lo hizo bajar. La operación de la abeja y de Nove bajando se repitió y el comentario del grafitero fue que no quería matarla, “dan buena suerte las abejas”.

Pasaron varias personas que frenaron a saludarlo. Primero una vecina de unos treinta (tatuada) diciendo que le gustaba lo que hacía. Después algunos amigos o conocidos: una pareja (también ambos tatuados) vino en auto y se frenó a saludar. Nove comentó que la energía del beco (de batman) estaba más trabada, que acá fluía mejor.

Comentario de la amiga: ¡¡Allá reclamamos más!!

Entre gentes locales y visitantes el artista pintaba con, o bajo, la ayuda de una serie de instrumentos. Usaba una máscara para no respirar la pintura. También se puso un sombrero cuando hice notar que estaba de mucho sol al mediodía. Yo me había sentado a la izquierda de su pintura donde yo todavía podía recibir sombra del muro en que él estaba pintando. Después del mediodía me mudé del lado derecho donde una van estacionada me daba sombra.

Fue el mecánico del barrio el que le dio permiso a Nove de pintar el mural multi-color sobre rojo. El mecánico era justamente el que tenía la pared como el exterior de su local. El elemento clave en esta concesión es que ambas partes tuvieron la ocasión y los motivos para hacerlo. De

un lado el mecánico, que tenía la pared disponible y que era reputado por no querer que le pinten sin consulta. Al menos no querría que le pinten algo que estéticamente, o políticamente, le pareciera incorrecto. De otra parte el artista, que siempre está atento a lugares con buena textura, visibilidad y que no la borren. El pintar en *outdoors* es parte de la experiencia de los artistas urbanos. Para algunos artistas ya es bastante mérito exponer y ganar plata por pintar. Pero en el mundo del arte urbano muchas veces se espera, o hasta se pide, que el artista pinte en exteriores. Pintar la calle forma una parte de ese estar en la calle que caracteriza la faceta de participar en sociedad. Otras facetas son dar talleres educativos, pintar en lugares olvidados o desconsiderados, pensar en las personas que habitan el lugar. Algunos artistas trabajan la faceta de lo exterior como participación en la cultura urbana. No es lo mismo un artista de las bellas artes clásicas que el movimiento surgiente del street-art. O a veces sí. Al menos son mundos que se comunican pero no son *a priori* idénticos<sup>81</sup>. Volviendo al caso de Nove, el artista cuenta que charló con el dueño del local en el que estaba la pared. Pudo tener esta oportunidad una vez que tuvo que llevar su auto al mecánico. Así pudo acceder al pedido primero y después al permiso. Este tipo de concesiones no se le dan a cualquiera. Nove tenía habilidades ya reconocidas por una historia de trabajo en el área. Trabajos en el extranjero, participación en eventos y galerías, talleres de arte. Nove había ya pintado la fachada de la galería *Choque Cultural*, en la que antes fue representado artísticamente. También pintó una escultura en un lugar muy central, reputado: en el borde final de la Av. Paulista, sobre el puente en *Rua da Consolação*. Bajo una serie de condiciones es que el dueño del barrio, dueño de un espacio concuerda en acceder a estos permisos.

### *Ninguem Dormi:* “Para todo en la vida hay que saber cómo hablar”

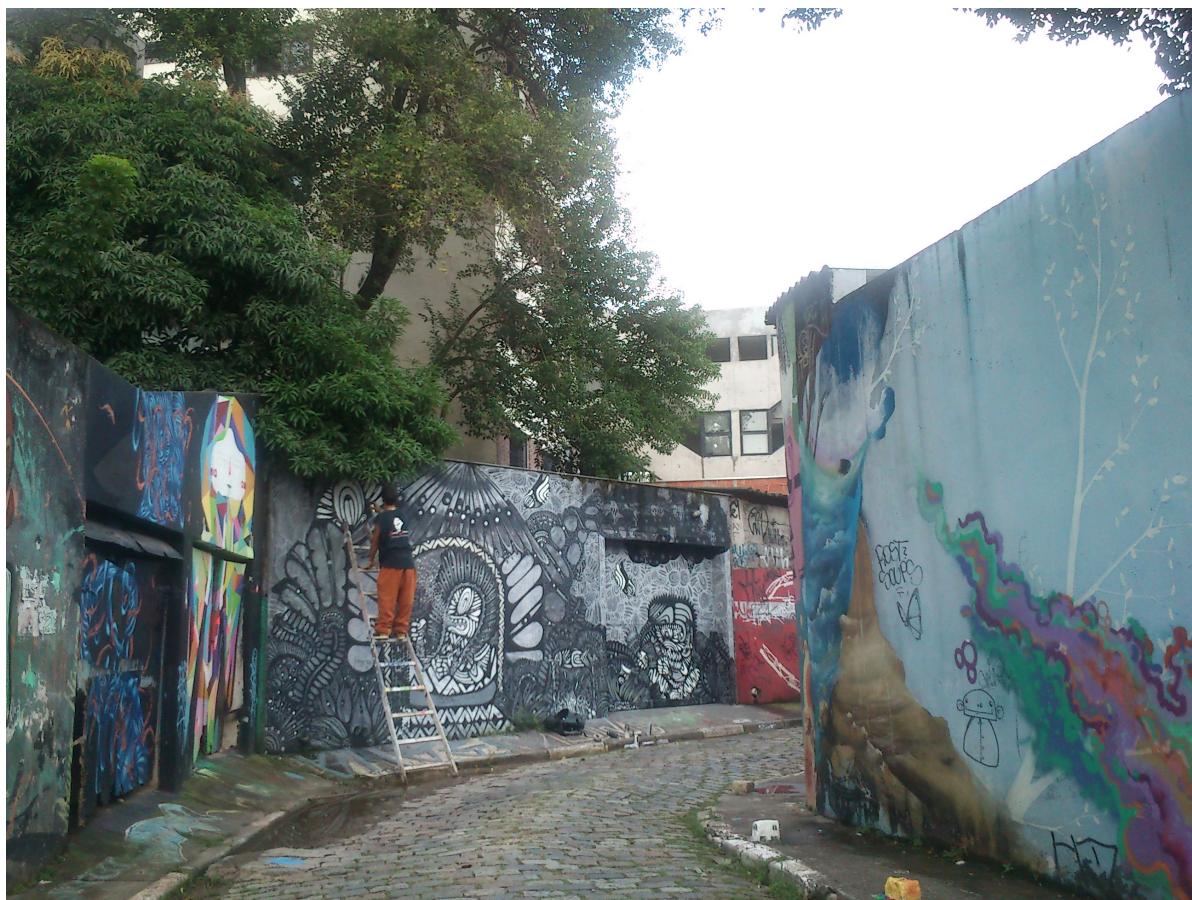
Siendo domingo había mucho más gente que lo normal circulando. Una pareja sacaba una foto frente a la imagen del fútbol de dedo. Hija y madre sacaban fotos la una a la otra. Otra gente de cualquier edad (mayor creo) también circulaba sacando fotos, al parecer muy turístico todo. (Ver LARSEN, 2005. Will you take my picture - Some reflections on the relationship between photography and tourism). En el medio del Beco había poca gente y veo a lo lejos en la segunda cuadra del callejón que había una persona con escalera pintando. Entonces me frené a borrar fotos de mi cámara para hacer espacio y sacarle algunas fotos al momento. Saqué una de lejos.

Después me acerqué y ví que había también un changuito en el suelo que por momentos charlaba con el que pintaba. Así que me senté ahí también callado. En eso que estoy sentado veo la obra que es bastante grande, al menos unos dos metros de alto y quizás unos 6 ó 7 de ancho. Está todo pintado con colores en tonos de blanco, negro, gris y algún color esporádico de otro color como azul muy tenue o amarillo también. En algún momento el pintor pregunta la hora, son las 5 y dice que ya es tarde, que queda poca luz.

Le pregunto en cuánto tiempo hizo la obra y me dice que en unas 20 horas. No todas de una vez, en unas 4 veces más o menos. Mientras *Ninguem Dormi* sigue pintando la gente sigue paseando alrededor. Veo que en la pintada al lado hay un

<sup>81</sup> Para una discusión sugestiva sobre lo que significa el arte hoy ver el documental: BANKSY. 2010v. *Exit through the gift shop*. Paranoid Pictures. 87 min.

Figura 18: Las paredes del *Beco de Batman*, entre árboles y adoquines



[Fuente: foto del autor]

número 321. Me hace pensar en el número de la calle y le pregunto si cómo organizan para pintar, van y le preguntan al dueño o que: me dice “é o dono que tem que vir a falar comigo” (**es el dueño el que tiene que venir a hablar conmigo**). Lo dijo con cierta imposición pero me parece una idea muy simpática y eso distendió la situación. Le explico lo que pensé y el flaco a mi lado me dice que eso es de unos pibes que firman así con números como código en vez de usar el nombre. ND critica eso y dice que no sirve, “que é isso da numerología e nao sei que bagunza?”

Una señora que pasa en auto se frena y me pregunta desde la ventana si yo hice el que está atrás mío, que sé que es de Ciro. Y le digo que sí, que lo hice yo. Inmediatamente le digo que no, que no fui yo, que no sé de quién es. La mujer (acompañada por una chica más chica, presumiblemente la hija) sin bajarse del auto hace marcha atrás y le pregunta lo mismo al otro que está sentado cerca mío y tampoco sabe responder. El tercero al que le pregunta es a Ninguem Dormi que está subido a la escalera y de cara a la pared pintando, entonces el pintor responde que no, que no sabe y esto lo dice sin siquiera darse vuelta y después la señora se va. El pintor deja que la mujer se vaya y después empieza a explicar a la persona a mi lado que la gente no sabe cómo hablar, que no sabe cómo mostrar respeto.

“Para todo en la vida hay que saber cómo hablar” dice. No podés hablar sin saber o sin demostrar respeto, explica. ...Fuera a causa de la señora o por sí mismo el grafitero menciona que sabe quiénes son los que pintaron ahí, q todos se conocen. En realidad dice que el no tiene amigos, por lo menos no del ambiente grafitero, o al menos no del ambiente nuevo. Él es amigo

de *Boleta* y *Profeta* y *Ciro*. Me habían preguntado o dije sólo de dónde era y opiné sobre graffiti en Brasil y del que él estaba haciendo: me gustó mucho el toque que le dio a una fogata que cocinaba un pez y dije que le daba mucho movimiento. Me presenté como argentino y dije que hay muchos más graffitis en Sampa que en cualquier otro lado que yo sepa y que están muy legales. Pero pregunto cómo rola el tema de apagarse las pintadas y me explica *ND* que nadie apaga nada, sino “morre”. “Já muitos morreram”. Le pregunto (erradamente creo, porque quizás no tenga muchas opciones) si pudiera elegir otro lugar que haría: “Eu vou morrer aqui” dice ...” como todos meus amigos que já morreram”.

Mientras tanto pasa la gente. intervalos entre silencios y conversas de *ND* con el pelilargo flaco sentado en mi misma vereda. Llega una mujer caminando y hace algún comentario que da simpatía con *ND*. Pareció identificarse como grafitera de tiempo o algo parecido. Preguntó de quién era la obra atrás mío y le dice *ND* que era de *Ciro*. En realidad hasta ese momento *ND* no había dicho su nombre, o sobrenombre, y la chica le pregunta y él le responde. Después de un rato de charla la chica sigue camino. En cuanto *ND* arruma sus cosas, latas, mochilas, se cambia las viejas zapatillas nike amarillas por unas DC negras nuevas y saca una foto del cuadro. Como me había enterado del nombre y me parecía muy largo le pregunto si juega al fútbol (pensando como le dicen más corto en sílabas) y me dice “Eu faço skate”. Le explico mi razonamiento y sonríe. Le pido que me mande las fotos y me dice que sí pero nos distraemos cuando llega un amigo de *ND* y siguen la ronda de droga que había empezado rato antes. No conozco la droga pero era aspirada y no era coca. La llevó el flaco desconocido. *ND* le da el número al flaco al lado mío (me parece antes habían combinado) y el flaco le pregunta por su nombre mismo.

*ND* insiste en que *ND* es su nombre, todos lo conocen así, la madre incluso. Hablando de flia dice más tarde: “Boleta es un hermano”. Cuando le pregunto después cuántos hermanos tiene me dice que tenía sólo uno y murió. ¿Boleta? pregunto: y me dice que Boleta es “um irmao de rua, um brother, um mano”. En ese momento ya serían cerca de las seis de la tarde anocheciendo. El que llegó como cuarta persona de la conversa se presentó como artista que no se va a vender y q le gusta Van Gogh y respeta que haya muerto sin reconocimiento (pienso ahora, y Bukowski?).

Después de charlar un rato *ND* me dice que me muestra el *Beco do Aprendiz*, que es su casa.

Deja la escalera a en una casa frente a *Tag & Juice* y vamos.

## *Lelo: “Pinheiros no es Vila Madalena”*

*Lelo* es carioca de nacimiento y desde hace algunos años vive en SP. Sus obras son bien distintivas. A diferencia de otros artistas que buscan un estilo más realista, los trabajos de él tienen una estética más icónica. Los trazos marcan un contorno y pinta con rellenos fuertes, hacen a su estilo más geométrico, o abstracto. Esto le permite que sus trabajos sean muy reconocibles a distancia y desarrollar obras en varios medios diferentes. La foto presentada acá es de una exposición en una galería de Córdoba, Argentina. En la imagen salen *French Napp* y *Lelo* entre sus obras de pared y las instalaciones colgantes. De *Lelo*, que sale con camisa, se ve el uso de colores blancos, naranjas y rojos en ese estilo más fuerte. El artista dice haber empezado con las serigrafías en la casa con los instrumentos de su padre, del oficio. También acostumbró salir a colgar los paneles-posters en la calle desde temprano. Los medios que maneja el artista pasan desde intervenciones urbanas, un pasado en el pixo, y hoy abarca producciones murales, pinturas, dibujos, videos, esculturas y objetos. Influenciado por dibujos animados, videojuegos, figuras humanas y animales fusionados el artista reconoce influencia del art nouveau y cubismo. “Su estilo marcado ya fue reclutado por grandes empresas como MTV Brasil, Converse y Carhartt Europe para trabajos como escenografías, estampas para remeras, posters y otras

piezas firmadas”<sup>82</sup>. De sus trabajos ya se hicieron exhibiciones y publicaciones en Brasil, Argentina, Estados Unidos, Alemania, Italia, Suiza, España, Austria, Grecia y Sudáfrica. Conocí a *Lelo* por una cadena de gente desde Córdoba, de donde empezó la investigación. Charlando en mi propia ciudad con un amigo de mi hermano, le conté de mi trabajo. El Salva Viale me cuenta entonces que él es amigo de *French Napp*, un muy buen artista cordobés que trabaja con técnica stencil. Me dice que estuvo trabajando en el *Proyecto Puente* que había organizado la galería *Kosovo*. Me sugiere que lo contacte, y así hice. Lo contacté al artista via e-mail y combinamos de encontrarnos en SP cuando él fue a pintar un mural al SESC de Ipiranga, uno de tantos centros culturales paulistanos (de financiación no estatal), desparramados en todo el estado, y quizás el país.

Cuando *French Napp* fue para allá pintó el trabajo junto con *Lelo*. Así fue que lo/s conocí: nos encontramos en el SESC y después recorrimos la ciudad caminando y tomando transporte público. Desde el punto de tren de Ipiranga (línea 10, turquesa, al sur-este) fuimos hasta la conexión con el subte y nos bajamos en Clínicas, línea verde: 1, p. 15. Pasamos por la casa de *Lelo*. Buscó su pc donde tenía unos materiales para llevar hasta la galería Choque Cultural.

Hacer esos trayectos eran algo corriente en el trabajo que yo hacía, y en alguna medida entiendo que para el artista local también. Lo llamativo fue una diferenciación que hizo *Lelo* sobre las zonas circuladas. Esta diferencia me la mencionó varios meses después cuando charlábamos en su presentación en Córdoba, también de nuevo junto al artista cordobés *French Napp*. Hablando de Gráfica Fidalga, una imprenta de la zona de Vila Madalena, le pregunté si efectivamente estaba cerrada, como me habían contado algunos artistas de *Mais Amor Por Favor*. La pregunta era porque *Lelo* había presentado algunos trabajos impresos que tenías la marca, el estilo, de esa impresiones. Me cuenta primero que uno de los tres a cargo de la imprenta se llevó las máquinas para otro lado. Al rato me dice simplemente que “cayó en la droga”. En medio de ese diálogo le digo que se fueron de su barrio. Y me aclara que no, que él es de Pinheiros, que la Rua Henrique Schaumann separa Pinheiros de Vila Madalena. Me dijo “es como si yo te dijera que sos porteño, no cordobés”. Esta simple frase tiene bastante contenido, hasta tal punto es significativo la pertenencia a lugares que me hizo acordar a unas líneas emblemáticas de una biografía extensa que hablaba de la historia argentina y sus divisiones internas:

Un tercio de la población de la Argentina se aglomera alrededor de Buenos Aires, dando lugar a un fenómeno de extrema macrocefalia. El distinguido historiador británico James Bryce, en 1912, constató que tal concentración hace de Buenos Aires “un gigante y le da una influencia comparable a la de París en Francia”. El complejo de superioridad de los porteños que refleja esta preemi-

<sup>82</sup> CAMELO, Angelina & VALENTE, Clara. “João Lelo, Rio de Janeiro (Brasil)”. *minigaleria.com*.

Figura 19: Presentación en Kosovo Gallery: Animalpedia-Faunolario



[Fuente: Benjamín Juárez, en Córdoba, Argentina]

nencia, fue solidificado a través de décadas de lucha civil con las provincias y es, por lo tanto, causa de resentimiento para el resto de los argentinos.<sup>83</sup>

Las fronteras pueden hacer mucho daño y pueden ser muy significativas. También pueden ser fronteras móviles que son traspasadas de un lado a otro. En el día de los artistas hay una cierta facilidad en hacer tanto trabajos puertas afuera como adentro. Algunos llaman los trabajos de grandes dimensiones y permitidos como *murales*. Otros dicen, esto me decía por ejemplo *French*, que graffiti es cuando se usan letras, sean coloridas o monocromo. Muralismo y graffiti pueden considerarse como cosas muy diferentes en el arte urbano. Lo que sí, es que el hábito

<sup>83</sup> PAGE, Joseph A. *Perón. Una biografía*. (1983). Sudamericana (Debolsillo), Bs. As., 2011. Pág. 24.

de jugar y conocer los rótulos hace que sea más natural pintar siempre la pared de afuera de la galería y alguna otra pared por el barrio. ¿Pero qué lleva a que los artistas, y otros ciudadanos, se inclinen más a favor o a contracorriente de lo que dice la ley? No tanto a contradecirla pero a prescindir de ella. A buscar una orientación social más espontánea con la calle y la gente, y no dictada por ley y orden.

Otras tantas consideraciones merecen los nascimientos y mutaciones de las carreras de los grafiteros y las galerías. En 2013, la galería *Kosovo*, junto a la municipalidad y periódicos locales consiguieron patrocinio para que artistas urbanos pintaran cinco puentes de la ciudad: el Proyecto Puente. En esto pasaba algo que pasa en otros partes y que mi hermano McFly entendió bien: “*¿o sea que ahora les pagan por hacer lo que antes los metían en cana (a la cárcel)?*” En esto no hay que ver incongruencia, más bien un desarrollo en los significados que va tomando la ciudad y las intervenciones para cada uno de los que participa. No es lo mismo salir a romper todo en la adolescencia que disfrutar de hacer de la propia ciudad un mejor lugar, y ser reconocido por eso. Al final, el gusto está en hacer lo que les sienta bien, pintar. Y que al mundo exterior le haga también bien. *¿Quién necesita que le den una medalla?*<sup>84</sup> Basta con salir y hacer: sea reconocido, o no, por una entidad formal o mayor.

## Espacios abiertos: La calle como mundo urbano

El hecho de tomar una pared y pintarla no hace simplemente con que un espacio sea más democrático. Sí es un acceso de libertad de expresión en cuanto el que pinta muchas veces lo hace más allá de posibles frenos legales, sociales, multa, y en algunos casos con apoyo moral positivo. Muchos trabajos buscan dar respaldo al significado de esto y la repercusión para cómo entendemos el espacio público y su uso. En sintonía con eso queremos aportar en esa dirección pero no sin revisar esta idea de lo público. Hasta ahora se ha buscado definir al espacio público como un espacio con una serie de áreas delimitables a controlar. El problema no es solamente el deseo de control sino el de tomar el mundo material como algo objetivo, exterior y ajeno al hombre: un mundo separado a lo humano-subjetivo. Otra definición que tenga en cuenta las acciones y cómo las acciones marcan relaciones, es ver el ambiente, los ambientes, formados por la interacción entre un medio y la manera en que animales activos, humanos, lo perciben y actúan. Se formaría así un sistema, que por el momento se puede llamar entorno. Ese entorno, combinado activamente por la acción entre humanos y medio es maleable siempre que la acción puede expandirse para formar un territorio, o bien retraerse. Los territorios se piensan

---

<sup>84</sup> MOORE, Rich. 2012v. *Wreck-It Ralph*. Walt Disney Animation Studios. 101 min.

comúnmente como espacios físicos delimitables. También se lo podría pensar como el perímetro potencial entre un sujeto, o un grupo, y el medio. El territorio así pensado vendría a ser una relación que puede, o no, tener un terreno físico donde se despliega. El desafío que quiero ofrecer es el de pensar con qué acciones humanas y/o de otro tipo se constituye el espacio público. Y en segundo lugar pensar con qué herramientas analíticas se puede conceptualizar lo que pasa en la calle, en un barrio.

Ahora, para pensar en las formaciones de territorios insisto en la idea de que para que haya territorio tiene que haber algún tipo de acción. En esto una imagen clara es la del perro que hace pis. Es una acción y una manera de establecer un territorio. Claro que hay algo de funcional en una necesidad biológica pero también tiene algo más. No hace falta frenarse en un perro hipotético: ví muchos stencils en San Pablo que decían "hice pis acá", y ¿qué pasa con eso? ¿Importa si es verdad, o importa la historia? Me interesa que es una manera de relacionarse con el lugar. Entonces mi propuesta es encontrar maneras en que la gente hace cosas para territorializar: sea hacer pis, o decirlo con pintura en un stencil, o sean otro tipo de actividades.

**\*\*\* Intermédio: Cadê gente? Cadê democracia? \*\*\***

A pesar de lo positivo señalado en algunos puntos anteriores, esto se atenúa en el contexto mayor del debate sobre uso del espacio público en Gorelik y Goodsell. Ambos hacen un rastreo de usos previos del concepto y de su potencial actual. El primero es más escéptico con la validez del concepto desde una perspectiva de historiador urbano. El segundo autor, desde una perspectiva más amplia, busca maneras de elaborar un concepto renovado que puede servir como herramienta analítica. En el artículo de Gorelik, *El romance del espacio público*, se señala que en las ultimas décadas la idea de espacio público ha pasado por una serie de mutaciones. Durante cierto tiempo se buscaba que los espacios publicos proyectados puedan dar cuenta de la divergencia de voces en la sociedad, y también que contuviera físicamente a los ciudadanos, de manera idealizada en la concepción bucólica del siglo XIX, en que todos disfrutaban de un espacio bello y democrático. El problema con esa perspectiva inicial era que bajo esos términos el espacio público llega a ser lo contrario a lo que se espera: “en lugar de hacer presente el conflicto, se torna una categoría tranquilizadora, un fetiche”. Dentro de esta misma idea inicial podría desprenderse algunas de sus partes. De un lado, el espacio público tendría el potencial de ser el de la acción política, un espacio público agonal:

*lugar del encuentro con el otro para la construcción de la diferencia.* Podría remitirse a una visión como la de Hannah Arendt, inspirada en el ideal antiguo del espacio público como el mundo de la libertad (la política) frente al mundo doméstico de la necesidad (la economía).

De otro lado también sería el espacio público no ya un espacio de la acción, como en el caso anterior, sino de la representación, lo que para Habermas es el café ilustrado (burgués) del siglo XVIII. Además de estas dos ópticas habría casos urbanos adicionales como el boulevard decimonónico que ve la vida urbana en la circulación todavía no atrofiada. Habría entre estas perspectivas una tensión que oscila:

entre una visión comunitarista, como aquella clásica de Lewis Mumford que buscaba recuperar un espacio “orgánico” inspirado en la plaza medieval –es decir, una idea de espacio público que el espacio público moderno destruyó, y que remite a una sociedad todavía cerrada, donde domina la acción colectiva contra cualquier idea de individuo y de racionalidad proyectual–, y una visión societalista, como la que produce el posmodernismo en su recuperación de la ciudad decimonónica.<sup>85</sup>

Para todos estos autores que eran referencia fija en los '80 -continua señalando el arquitecto- el espacio público funciona, más que como un modelo aplicable, como una herramienta de crítica del presente. En una veta común, veremos algunas sintonías del artículo argentino, con otro yanqui. Goodsell resalta tres miradas principales sobre el espacio público. Los filósofos políticos que la distinguen por ser un espacio de discursos del debate público; los diseñadores que la ven en su sentido físico, como lugar de reunión; y los que interpretan la arquitectura políticamente. Todos comparten la preocupación del tema en lo que hace a su apertura, su importancia para la vida democrática, y las percepciones de su decaimiento actual. La propuesta del autor es reformular el concepto. Después, Goodsell toma las mismas referencias que el artículo anterior, con parecido diagnóstico.

Busco ampliar el valor académico del concepto de espacio público proponiendo un concepto unificado del espacio público que combina una preocupación por sus implicaciones sociales y políticas con rasgos de su diseño . [...] Después uso el concepto revisado para explorar en qué maneras y hasta qué punto los espacios públicos de hecho son, o no, democráticos [...] Arendt y Habermas diagnostican en la sociedad moderna una tendencia a que la integridad de la definición del espacio público se quiebre. Para Arendt, esto pasa por la introspección individualista y la búsqueda de provecho personal, una forma común de alienación mundana. Para Habermas, es el resultado de la manipulación de la opinión pública por parte de los publicistas y oficiales, reforzados por la preocupación por privilegios económicos y derechos personales.<sup>86</sup>

Y el aporte que se busca acá sería en rescatar la mayor visibilidad que tiene hoy toda manifestación pública. “Una cosa es tener en cuenta la presencia masiva de audiencias televisivas con

<sup>85</sup> GORELIK, Adrián. “El romance del espacio público”. Alteridades. 2008. v18n36a4. Páginas 35-37.

<sup>86</sup> GOODSELL, Charles T. “The Concept of Public Space and Its Democratic Manifestations”. *The American Review of Public Administration*. 2003. Página 367.

millones que observan pero no participan. Otra cosa es concebir el espacio público no solamente como un espacio físico sino también como fragmentos de conexiones eléctricas dispersas, posibles por la tecnología informacional”<sup>87</sup>. Eso, de acuerdo al autor, repercute a mayor escala, lo cual podría dar lugar a una visión menos pesimista sobre el espacio público.

### \*\* Final del intermedio \*\*

Cuando el espacio público está (totalmente) vacío puede que esté viviendo alguna variante de totalitarismo. En este punto destacaría no tanto la violencia o el control como la obediencia, al mejor estilo de *They Live!*, la película de John Carpenter. El miedo y el desinterés llevan a dos extremos: la militarización de los lugares más cotizados, y la huída de los centros de trabajo diario que sirven sólo a ese fin funcional. La ciudad se separa entre espacios habitables y espacios de paso. La gente que no es de la calle, la circula entre un espacio cerrado y otro. Este extremo negativo del no habitar la ciudad lleva a un círculo vicioso: miedo-control-represión-miedo. También lleva al círculo de: miedo-desconocimiento-alejamiento-miedo. En este sentido, además de las formas de control, también los medios de locomoción aportan para acercar-alejar la ciudad.

Se puede argumentar que se ha abusado del auto como unidad de respuesta individualizada a un problema colectivo: ¿cómo conectarse (física y socialmente)? Pasados los años el auto vino de ser un objeto de lujo a ser una necesidad vital. La circularidad es que como ya no se siente a la ciudad como un espacio hospitalario se huye lo más rápido posible. Para escapar se piden más autos que vienen a sumarse a la población de vehículos de difícil y lenta circulación <sup>88</sup>.

<sup>87</sup> GOODSELL, Charles T. “The Concept of Public Space and Its Democratic Manifestations”. *The American Review of Public Administration*. 2003. Página 367.

<sup>88</sup> Claro que podría ser más divertido caminar al trabajo o ir en bicicleta si las condiciones lo permitieran. Esto también es posible dentro del diseño de muchas ciudades donde la velocidad media de circulación es la de un ciclista. Esto tiene de hecho comprobaciones empíricas. Una prueba casera, filmada en video, fue hecha en la ciudad de Nueva York, donde dos hermanos compitieron por atravesar el caso céntrico: uno en bicicleta, y el otro, en motocicleta (Naishtat Brothers: 2009v, Yogurt vs Gasoline, 6 mins. Youtube).

Pasando sin semáforos por la vía libre para bicicletas, el hermano -Van- que pedaleaba con la fuerza de un yogur a una velocidad constante resultó ganador contra el otro -Casey- que iba en Ducati, una de las motos más rápidas del mercado, frenado por semáforos y tráfico.

Coincido en gran medida con la argumentación de Gorz. Sin embargo se podría señalar como problema de fondo que el problema que plantea el auto, quizás no sea tanto o solamente que sea un objeto como bien de lujo (devenido en menos -un mal necesario-) sino que sea su uso dentro del sistema económico social lo que produce los efectos no deseados. Si las ciudades fueran rediseñadas y las costumbres cambiaran, ¿qué grandes motivos podrían señalarse para no tener un auto? El costo de adquisición podría ser un motivo, pero en otro sistema productivo ese sería otro tema a revisar (así como el costo ecológico de producción). Tener agua corriente y luz eléctrica doméstica también fueron lujo años atrás, pero nadie ve hoy que sea un exceso acceder a ellos. GORZ, André. *Ecológica*. Ed. Annablume. São Paulo, 2010. P 42, 44.

El caso paulistano es paradigmático, en el año 2007 se vendieron en São Paulo más autos que nunca antes, y cerca de 1000 autos nuevos llegan a las calles cada día <sup>89</sup>. Un beneficio parcial aparente es que el auto permite escapar de la ciudad, pero ¿cómo es que necesitamos del auto para escapar de la ciudad, que se ha convertido en un infierno? Paradójicamente, si todas las velocidades de las recurrentes congestiones de tráfico y las de los peatones viene a ser cada vez más parecida, se podría abrir la posibilidad de que los paseantes retomen con mayor vigor su presencia cuando los otros elementos del panorama devienen no funcionales. Como anticipaban los teóricos de la modernidad, también en esto hay un efecto reflejo. “Después de haber matado la ciudad, el auto mata al auto”. El auto ya empieza a perder su valor como herramienta en un sentido práctico, “el siguiente paso es causar su desvalorización ideológica” <sup>90</sup>. No es el caso hacer un ataque ciego al uso general de las herramientas, sino señalar sus limitaciones y buscar maneras más de hacer mudanzas de reforma antes que revolucionarias. Una posición es aventurar que en contraposición con los momentos de expansión viral podría nacer un nuevo sistema de movilidad que se llame de “pos-auto” <sup>91</sup>. Un auto puede ser muy bueno, lo extraño es que la gente a veces choca al usarlo sincronizadamente en los mismos lugares y tiempos que millones de otros. Con todo, las formas de socialización y de vivencia no están supeditadas a una dependencia absoluta a las herramientas usadas. El auto puede tener su aspecto personal y visto con más optimismo:

La gente se sorprende, hasta se indigna, de que yo prefiera moverme en auto, pero llegó a darme cuenta de que me gusta el viaje. Espero expectante esos cincuenta minutos, y a pesar de lo que se dice en general de lo contemporáneo y desagradable de andar en auto y que supuestamente es una práctica solitaria y asocial [...] mi viaje diario me parece rico en relajación y tranquilidad mundana, repleta de pequeños placeres y pensamientos y diversiones entretenidas <sup>92</sup>.

\*\*\*

En lo que sigue, para pensar en las acciones que forman territorio, me gustaría tomar dos materiales de trabajo de campo. Uno (i) tiene que ver con el interés de un artista en la calle y cómo el entiende o busca entender la calle como un todo. Y otro punto (ii) tiene que ver con dos comentarios muy cortos, pero que habla de cómo se relaciona la gente con el entorno y con

<sup>89</sup> DOWNIE, Andrew. “The World’s Worst Traffic Jams”. In *time.com*: 2008.

<sup>90</sup> GORZ, André. *Ecológica*. Ed. Annablume. São Paulo, 2010. P. 40, 44.

<sup>91</sup> URRY, John. “The “system” of automobility”. 2004. Pp. 25-39.

<sup>92</sup> EDENSOR, Tim. “Defamiliarizing the Mundane Roadscape”. In *Space & Culture*. Vol. 6. nº 2. May. 2003. Pp. 151-152. Ver también en apoyo de la corporalidad del manejar, la presentación del libro *Drive*: BORDEN, Iain. 2012v. *Bartlett International Lecture Series*. vimeo. 96 mins.

otra gente. El primer caso es de un artista urbano cordobés que conocí en San Pablo. El segundo caso fue un encuentro espontáneo entre desconocidos.

## Hábitat

(i) Supe de un artista que habla de la idea de hábitat. Es interesante que hable por sí mismo de esta idea de hábitat, y que no sea un concepto solamente discutido entre especialistas de diferentes profesiones que analizan el espacio y los usos. La idea se marca más si hablar de hábitat no es en sentido abstracto sino que el artista está pensando en la manera en que los animales en la naturaleza se buscan un lugar. *French Napp* es un artista cordobés que muestra su gusto por el hábitat y el entorno entre animales y ambiente. En dos fases de trabajo, o más bien en dos exposiciones, unió animales a partir de combinaciones para hacer seres imaginarios. Así junta por ejemplo un ciervo con un jaguar<sup>93</sup>, y otros seres como un hipopótamo-chita o un mono-marsupial<sup>94</sup>. En un folleto el artista contextualiza su trabajo y subraya que la formación del hábitat se da a partir de las concurrencias a un mismo espacio en la calle:

*Los muros son la piel de una ciudad, una dermis que delata en sus cicatrices, grietas y también palabras, y colores, la vida que sucede en la urbe. Todo lo que se “pega” a las paredes habla de la ciudad, de sus habitantes, es su historia condensada allí capa tras capa, marcas superpuestas que hoy leemos no sin interferencias. En esta ciudad posible, se presenta Animalario como un inventario de animales también posibles. Se apropián de espacios públicos, dialogan con vecinos, intentan sobrevivir ante el vandalismo urbano y generan así un hábitat en el vecindario.* [Mis itálicas]

En una entrevista le preguntan a *French* cuál es el mensaje que quiere transmitir con sus trabajos: y responde que quisiera más provocar *un efecto* que dejar un mensaje<sup>95</sup>. Esto justamente tiene dos aspectos que quisiera destacar. De un lado, lo que sugerí más arriba: si se consigue hacer una relación con el entorno, este deja de ser un espacio objetivo, vacío en el que me muero sin tocarlo. Justamente la idea del artista de que la obra o el entorno genere *un efecto* es una acción posible que *afecta* o afectaría a la gente que pasa, y a sí mismo tal vez también. Claro que ni siempre pasa esto, pero hasta acá las intenciones del artista. Ahora, lo segundo que rescato, es que dejando de lado la idea de mensaje también resalta otro aspecto potencial de cualquier acción social: que no se subraya tanto una idea con un contenido definido para comunicarlo,

<sup>93</sup> Pieza sobre mosaico: *Deer Jaguar*. Exposición en la galería cordobesa de arte urbano Kosovo, 26 de junio-agosto 2014. Exposición *Animalpedia*, junto con la obra del brasiler Lelo: *Faunolario*.

<sup>94</sup> En book de ilustraciones *Animalario*, con intervenciones urbanas en stencil del artista. Exposición en Plataforma, Córdoba, agosto 2013.

<sup>95</sup> RedacciónLAVOZ. 2012, 14 de octubre. "Napp, el chupete rabioso". *La Voz del Interior*. Mis cursivas.

sino que una obra de arte en la ciudad tiene un final abierto. Lo que cuenta es la respuesta que la gente da a eso que está ahí, es un espacio donde lo que puede aparecer de nuevo como ambiente es por cómo se reacciona a eso que es un lenguaje expresivo. Goffman escribió que cuando dos personas conversan aparecen informaciones que se transmiten intencionalmente y controladamente, como son las palabras; pero de otro lado están las informaciones como los gestos que no se controlan y que hacen al lenguaje expresivo. Resumiendo entonces de la experiencia con *Napp* es que rescato elementos territoriales: la búsqueda de un espacio genera un hábitat, esto se da gracias a una capacidad de generar efectos sobre el ambiente y otros animales, y en esto hay un elemento abierto que es el de cómo expresarse en un ambiente para llegar a generar un efecto que no tiene un significado único.

## Entorno

(ii) Un desconocido en la calle me hizo un favor, no algo imposible pero generoso al fin. Quisiera comentar el contexto en el que pasó esto y por qué ese favor y una corta conversación hacen a un ambiente en la calle. En San Pablo saqué muchas fotos de intervenciones urbanas para documentar ambientes de barrios, calles más intervenidas y con varios usos, y temas y autores. Algunas intervenciones se volvieron más repetitivas que otras. Había una pintada que era muy diferente de otras, y por eso pensé que el autor sería muy diferente de otros. La pintada estaba hecha siempre sobre un fondo negro pintado para hacer contraste y con letras en un tono claro de verde, ambos colores pintados con pincel, no con aerosol; y decían el nombre *Carlos Adão*. Y junto al nombre (a veces antes o después, o abajo o arriba) siempre algún comentario simpático, como ‘todo bien’, ‘sexy’, ‘es amor’; y otros como ‘llegó’, ‘ser’, ‘vuelva’, ‘es del bien’, ‘facultad’, ‘libre’, ‘amo’; o incluso en inglés ‘life’. Lo que me parece interesante del autor, y no quiero enfocarme demás en el artista, es cómo una sola persona conseguía ocupar tanto espacios y tan diferentes. Me preguntaba si sería sólo un autor o varios. Así como estaba de interesado me llamó especialmente la atención un día un lugar sobre una avenida. No sé si sería un estacionamiento informal, un desarmadero, un taller mecánico de autos, todo eso junto, o si sería otra cosa. Lo que resaltaba era la combinación inusual de autos, pintadas y de algunos espacios techados (pero) abiertos sin puertas y otras tantas secciones de construcción derrumbadas, y así estaba la firma que tantas veces ví en distintas localidades del Estado de SP. Al fondo de este paisaje estaba el edificio de la Policía Federal paulistana.

Ví estas imágenes desde varios ángulos. Era un predio grande, la superficie al aire libre que ocuparía esta esquina tendría unos cuarenta metros de cada lado. Mientras sacaba fotos veo movimiento y sale alguien de adentro, y le explico a esta persona que estoy estudiando las intervenciones y si le parece bien que le

Figura 20: Singular firma de *Carlos Adão*. Av. Ermano Marchetti, Lapa



[Fuente: Foto del autor, agosto 2014]

saque foto a las obras de *Carlos Adão*, que me llamaban mucho la atención y me impresionaba si fueran la obra de una sola persona. Amablemente me dijo que estaba todo bien, agradecí y saqué algunas fotos y en eso la otra persona se vuelve adentro. Por mi lado seguí caminando hasta el final de esa cuadra donde había más inscripciones verdes sobre negro y me volví después por el mismo camino. Lo curioso es que ya habíamos terminado la breve charla anterior y pensé que todo quedaría simplemente así. Mientras yo me acercaba a unos 20 metros del predio veo que esta persona sale hacia la vereda y se queda parado en el borde del área de ese terreno casi baldío. No camina hacia mi lado pero mira y después se para como de espaldas a la vereda donde yo estaba: se lo veía titubeando, o simplemente como alguien tímido que no se dirigía directamente. Cuando llego caminando hasta ahí se vuelve a dar vuelta y me muestra un papel que tenía dos notas de diario sobre el artista y me dice que me lo puedo quedar. Le agradezco mucho porque era material nuevo para mí y parecía que lo tenía

guardado por algún motivo y me lo daba desinteresadamente. ¿Clientelismo por detrás? ¿Campaña política de un aficionado a firmar en la calle? ¿Amor al arte?

Lo que quiero destacar en realidad es cómo esta persona sale de ese espacio cerrado y permite un momento en que uno dialoga, donde aunque sea por unos segundos uno comparte un interés común y se abre la mano. Claro que es lo más común charlar, ¿verdad?, con alguien en la calle o que te entreguen un papel. No hay nada (tan) raro en eso. Pero ¿cuánto y en calidad de qué se dan estos intercambios?

Parto del presupuesto de que hoy domina en las calles el uso de los espacios simplemente para la circulación, y esto es un desequilibrio en relación a todos los potenciales que tiene el espacio público. Hay al menos 4 usos principales de la ciudad, en un sentido clásico: para habitar, trabajar, recrear y circular. Al menos esto decía LeCorbusier en 1933, en su Carta de Atenas. Hoy pensamos los espacios de diferente manera: tal vez no sea tan claro diferenciar los usos y que se superpongan unos con otros. Pero en cualquier caso digo de nuevo que la circulación parece haber excedido su papel y los restantes son olvidados. (La circulación aparece en todo caso como función dominante, lo cual tampoco quiere decir que se la consiga y que no existan congestionamientos. Se circula sobretodo para ir y volver a trabajar y para dormir, ¿y qué, o cuánto, queda del habitar?). *¿Qué interacciones entonces forman esas otras maneras de ocupar, de estar en, la calle?* La que acabo de proponer arriba (ii) es una manera de ver las acciones efectivas, las dudas, los acercamientos, los tiempos para ver cómo la gente se acerca a hablar y puede interactuar más allá de la circulación o la funcionalidad de usar la calle como un medio y no como un fin. Tomo algunas referencias para revisar hasta acá:

$\Leftarrow$	①	Flujos
$\curvearrowright$	②	Intercambios
$\alpha A$	③	Chispa
$\Sigma$	④	Calle

$\Leftarrow$  ① Los flujos serían entonces lo que hace a los espacios de circulación. El hecho de pensar en flechas direccionales hace pensar en la circulación de autos, y tráfico en general de transporte público y por supuesto, los vehículos que no se salen de sus canales, como los trenes. Los flujos van y vienen pero no necesariamente encontrándose. Al ir paralelos las líneas justamente no tienen un lugar donde confluir.

$\curvearrowright$  ② Los intercambios serían la manera en que los flujos, de personas en este caso, pueden salirse de sus carriles: frenar para interactuar y confluyen con otros flujos. Incluso pueden

transformarse en otra cosa que no sean flujos, o mera circulación.

αA ③ La chispa, por dar un nombre eléctrico, surgiría entonces de esos momentos de cambio en que los flujos ① giran, cambian de rumbo para cambiar la disposición hacia el intercambio ②. Sería el momento del comienzo del intercambio y lo que podría dar impulso a una nueva fuerza, a una nueva dirección de funcionamiento del entorno social.

Σ ④ La sumatoria, o más bien convergencia, de todas esas acciones, lo pienso como lugares de construcción social (quizás un sobredimensionamiento si visto aisladamente), podrían dar lugar a gran escala a un concepto de calle que sea visto como algo más que objetos desarticulados o el privilegio de una función sobre otras. Uso justamente un símbolo, la sigma mayúscula griega, usado más por matemáticos que por científicos sociales, para decir que hay maneras de ver la *sumatoria* de todas esas acciones en un todo relacionado, una red, que forma un conjunto mayor de relaciones que las de persona a persona.

A continuación quisiera subrayar dos ideas más: (iii) la de la atravesar la cuarta pared y (iv) la de espacio negativo. Ambas sirven, de un lado, para ver el proceso en el que los intercambios empiezan; y, de otro lado, para ver los potenciales de la calle y los usos de espacios no destinados a un fin predeterminado.

## Atravesar la cuarta pared

(iii) La cuarta pared es una vieja figura metafórica del teatro, que hoy se entiende de manera extendida hacia otros géneros. Diderot recomendó en el siglo XVIII, en la época de la enciclopedia francesa, que cuando se escribe o se actúa hay que hacerlo sin consideración del público: que habría que imaginar como si hubiera una pared que separa. De un lado, estaría el escenario del teatro; y de otro lado, estaría el público: de manera que la cortina nunca se haya levantado<sup>96</sup>. Esto iría justamente en la dirección contraria de lo que se recomendaba más arriba: es la idea moderna de que es posible separar el sujeto del objeto.<sup>97</sup> Y acá, al contrario, queremos ver de qué manera se envuelven mutuamente. La idea de base sería que en el teatro tradicional hay tres paredes, la del fondo y las de los dos costados. Y la cuarta pared separaría la obra, la ficción, del público. *Atravesar* la cuarta pared, justamente, es el momento en que se rompe la separación entre el personaje del teatro (o de cualquier narrativa) y la audiencia. Es el momento en que se hace participar a ambas partes de un mismo ambiente. Una cosa es que un personaje hable en voz alta expresando sus pensamientos: otra cosa es cuando el personaje, o el actor mismo (en un cambio de papel), se dirige directamente al público.

<sup>96</sup> BETHUNE, Robert. "Before the Fourth Wall". *arttimesjournal.com* 2002. Acceso 2014.09

<sup>97</sup> LATOUR, B. *Jamais Fomos Modernos: ensaios de antropología simétrica* (1991). Ed. 34, RJ, 2011.

Cuando una persona caminando en la calle aborda a, o es abordada por, otra persona hay un momento, por pasajero que sea, en el que se genera un clima de conversación compartido. Se pasa de la circulación a otra cosa. Es el cambio de registro en la función de lo que decía LeCorbusier: de la circulación al habitar, o algo parecido al habitar, pero diferente en cualquier caso a la circulación. Lo interesante de pensar en estas funciones urbanas clásicas es ver cómo hay también una diferenciación entre espacios. Por ejemplo, la moradía (A) y el trabajo (B) están pensados, grosso modo, como lugares físicos cerrados; la circulación (C) se da a través de espacios abiertos, al aire libre; el habitar (D) y el ocio son pensados en espacios abiertos diferentes a los anteriores. Lo interesante es si uno piensa estas categorías en función de mapas. (A) y (B) están pensados como delimitados por edificios. (C) está pensado como flujo. (D) está pensado como área al aire libre. En un mapa, sin embargo, es interesante pensar qué clase de ambiente o espacio genera algo que se salga de este esquema cuadriculado, un esquema que separa unas áreas de otras. Justamente los mapas marcan generalmente límites, y marca también flujos permanentes como el de corrientes de agua. También hoy hay mapas en tiempo real que muestran los flujos de tránsito. Ahora, ¿qué le queda a los flujos humanos de interacción? Se podría decir que hay áreas de una ciudad que son más sociables que otras? En esto llegamos al punto siguiente.

## Espacio negativo

(iv) Cuando uno busca en un mapa cómo llegar de un punto a otro se señalan calles y avenidas de circulación (y medios de transporte) y manzanas enteras a través de las que se pasa. Ahora, se puede tomar estos dos registros: unos como flujos, y otros como referencias estables. La circulación (los flujos) son visibles si se ve un mapa de tránsito de una ciudad, que pueden incluso mostrar las áreas de acceso más rápido, en colores, para saltar congestionamientos. Las líneas verdes son las de "puede pasar". En cualquier mapa suelen figurar grandes zonas gris por ejemplo para los cementerios, que habitualmente son de otra época y hacen isla.

El tema es preguntarse si es posible otro registro, el de las personas: no sólo sus ires y venires, sino sus pausas, destiempos. En ese sentido el trazado urbano más fijo vendría a marcar lo que serían los espacios positivos de la ciudad: los lugares que ocupan los objetos, ya sean edificios y casas, o ya sean vehículos en tránsito. Ahora lo contrario de eso sería el *espacio negativo*, el 'espacio entre' donde las partes se relacionan. Si se toma en cuenta un área turística visitada se podría decir que la cantidad de fotos muestran una relación de las personas hacia los polos de visita. Así un área grafiteada viene a establecer una relación social entre la gente y las paredes, documentable por ejemplo según el número de visitas a una zona del barrio, y la cantidad de

atención a las pintadas medidas según la cantidad de fotos sacadas en esa área.

Al comienzo de este apartado sugerí un doble camino a seguir. Primero, el de cómo las acciones sociales forman territorio: en alguna medida consigue hacerse lugar el que es ocupado tomando la calle como fin, más que como medio de paso. Segundo, como herramienta conceptual haría falta pensar más allá de la idea de espacio público. Hacer como quien piensa el barrio o la calle propia, como un espacio no dado sino hecho día a día: la calle es el lugar en el que se hacen y pasan cosas. Sea sacar fotos, sea charlar con el vecino o sea hacer y/o ver graffitis. No es el espacio físico vacío lo que hace al espacio público sino es el estar ahí, inmerso y en contacto. Es una pieza, entre otras, que puede contribuir a pensar la calle como concepto analítico. En esta dirección se espera que los elementos aportados más arriba sirvan para mostrar de qué manera el graffiti puede servir para interrogar y volver a usar el espacio público para comunicarse con el lugar y abrir posibilidades de contacto social. En ese sentido el graffiti puede llegar a ser una fuerza afirmativa que reclamando el territorio, lo toma como propio.

\*\* \*\*



# 5 La ciudad transfigurada-normalizada

*TODOS SOMOS VULNERABLES*

---

stencil en la UNICAMP

¿Quiénes somos nosotros que formamos  
una sociedad en que una generación necesita expresarse así?

---

del documental *Pixo*

[lo que las imágenes quieren es] un cierto dominio sobre el testigo. Lo que las pinturas desean es cambiar de lugar con el testigo, transfigurar o paralizar al testigo, volviéndolo a él una imagen para el espectáculo de la pintura, en lo que se podría llamar “el efecto Medusa”

---

W.J.T. Mitchell

En el deck de una pileta paulistana ví unas alpargatas *havaianas* con el dibujo a colores de un grafitero. No estaba intervenido con spray sino que el artista había dibujado un diseño que se imprimió industrialmente. Para una parte de la gente local, el graffiti es, en este sentido, una arista más de mercado. Para algunos brasileros el “arte urbano” se vuelve una especulación de cómo publicitarse. En Brasil hacer graffiti ya no es ilegal y quizás ni siquiera innovador, con potencial social como en los '60. Pero el arte urbano, de ocupar la calle, merece todavía atención. La mirada antropológica no es la de encontrar un (sub)grupo sino la manera en que se vive la calle: al pasar, de cómo el entorno (intervenido) afecta a cada uno de los pasantes. Ver la calle y la gente hace parte al explorar “la concretud de la ciudad en la que se vive” tomando como relevantes la variedad de mundos sociales: “las empleadas domésticas, las bandas de jóvenes (gangues), apostadores, universos suburbanos” más allá del siempre fuerte interés por “las manifestaciones culturales: teatro, imprenta, televisión, radio, literatura y música”<sup>98</sup>. Lo que pasa en la ciudad se traspasa a otras fronteras. Lo que antes fue suciedad, el graffiti brasileño hace 30 años, hoy se puede ver, según algunos, como un bien de mercado, y por tanto, despreciable.

---

<sup>98</sup> VELHO, Gilberto. *Um Antropólogo na Cidade: Ensaios de Antropologia Urbana*. Seleção e apresentação: H. Vianna, K. Kuschnir e C. Castro. Zahar: RJ, 2013. “Apresentação”: P 14.

En las últimas décadas en SP han tratado de frenar la multiplicación de intervenciones urbanas. Han controlado el uso de pintura en ciertos lugares para mantenerlos limpios. Ciertos estilos de intervención, y formas de expresión espontánea han sido censurados: sobretodo el espectro del pixo/pixação/pichação. La multiplicación de intervenciones urbanas ha sido regulada en algunos aspectos, pero es virtualmente “incurable”. Es decir, una cierta cantidad de pixadores son perseguidos y algunos grafiteros promocionados. Pero en el día a día hay un sinfín de movimientos en las paredes que son incontrolables. La imposibilidad material de cubrir todas las intervenciones da cuenta de una limitación del poder centralizado. En Latinoamérica, en los '70 era posible que un militar impida que un activista escriba una frase completa como “BASTA DE CENSURA” y entonces quede la frase inacabada (ver [Figura 2](#), p. 8). En la São Paulo del 2014, esto es mucho menos probable. La democracia es mayor incluso cuando los elementos técnicos para impedir esta propagación se vuelven limitados. Las marcas de pintura, los sprays en aerosol, los estilos caligráficos de las intervenciones urbanas de cada ciudad, los estilos personales de escritura urbana que no pueden ser idénticos al padrón, los colores que cada artista mezcla a voluntad, las libertades de elección no hacen solamente a una mayor democracia de los no-humanos sino también a una posibilidad técnica incrementada de modos de acceso a las paredes. Una menor cantidad y menor intersidad de censura quizás son indicios de una mayor convivencia con esas expresividades. Con el tiempo hasta creció incluso una cierta afinidad social. Esto es, la gente corriente, ajena a estos mundos, empieza a tener un entendimiento mayor de los códigos de estos mundos urbanos.

¿Será que hoy el spray ha conseguido una gran democratización? En alguna medida sí, por la cantidad de uso. En otra medida no, porque todavía da lugar, en algunos casos, a criminalización. ¿Y los que quedan en el medio? No todos son artistas. Pero al menos ocupan, usan, viven la calle.

Una mayoría de población funciona en sincronía con el sistema de trabajo formal, horarios estables, demarcaciones claras entre los espacios privados-públicos, con paredes pulcras y sin usar. Pero a la vez empieza a funcionar una gran realidad paralela. ¿Cuántas ciudades del mundo consiguen hoy efectivamente evitar la propagación de las intervenciones? Las hay claro, pero ¿cuántas y a qué costo? El costo tanto puede ser económico por los gastos en tapar intervenciones, como costos sociales, por lo que significa tapar esas pintadas, de quiénes consiguen en eso una chance de tener una voz, una pincelada de una minoría en la sociedad ciudad. Y no se piense en una minoría como una poca cantidad de gente. Más bien lo contrario incluso: una minoría es la que “consigue que sus deseos fluyan prescindiendo del sistema. Y genera un

Figura 21: Contactos con el arte. Organizó: Museo de Arte Moderna (MaM)



[Fuente: Benjamín Juárez, en el *Beco Do Aprendiz*]

devenir cuando deja de ser definido por una mayoría.”<sup>99</sup> Los que intervienen la ciudad son una minoría si prescinden del sistema pero son una masa que busca un camino ajeno a lo padronizado. Hasta tal punto son muchos y tienen fuerza que hacen a una ciudad no ya marginal sino, para algunos invisible pero, central. Esta centralidad hasta tiene un sentido literal si pensamos en el casco céntrico de SP: “el centro es la periferia de la periferia”, y así la periferia viaja hacia el centro como punto de reunión y visibilidad.

Al comienzo se planteaba una “progresiva aceptación de las intervenciones urbanas”. No es seguro si las intervenciones fueron ubicua y totalmente aceptadas, y si lo fueran tampoco es obvio que esto haya surgido poco a poco o de repente. En todo caso hubo al menos dos

<sup>99</sup> KARATZOGIANNI, Athina & ROBINSON, Andrew. *Power, Conflict and Resistance: Social Movements, Networks and Hierarchies* [pre-publication manuscript] 2010. Página 13.

sentidos en que se produjo una cierta aceptación del fenómeno. Primeramente, en el sentido de las valoraciones sociales del tema: ya las distinciones entre lo que es legal-ilegal y lo que es bonito-feo, ordenado-caótico viene de una especie de curaduría a la que fue instruida la población general. Y esto es por aceptar un discurso homogéneo, que pierde de vista: usos legítimos del espacio, diversidades de mundos sociales, y las sutilezas visuales de la ciudad que exceden lo funcional. ¿Cómo explicar esta necesidad de distinción? Lo que se dió en calificar como arte urbano, llamado *graffiti* en Brasil, es producto de que una cierta cantidad de gente ya acepta que ciertas intervenciones son válidas, y es importante reconocerlas y darles su valor. En esto hay que ser claro: la ley, y la gente en el gobierno haciéndola, fueron a la cabeza en explicitar y también en instaurar esta idea. Segundamente, se puede hablar de aceptación de las intervenciones en un sentido literalmente material. Y tal vez sea un juego mental pensar si la materia es capaz, y cuánto, de aceptación/receptividad: las paredes mismas son las que aceptan recibir las intervenciones! (Y en general no pueden evitarlo, rechazarlo, ni deshacerse de ellas). Después de décadas de invasión el fenómeno se ha vuelto tan incontrolable que intentar encausarlo parece imposible, o al menos improbable de direccionar, como un río torrentoso. El costo de una pared blanca, o limpia, suele ser grande: algún grado de gastos repetidos en pintura por parte del dueño o el estado; en general financieramente también significar un costo inmobiliario, y esto tanto a favor como o en contra: áreas urbanas con aire *chic* ganan valor de mercado y áreas pixadas pierden valor. Pero no todo es mercancía en la vida. También el potencial de intervenir las calles les da otros valores y usos, habitualmente olvidados, como sentirse parte de una barrio y una comunidad, y estar en la calle y mirarla-atenderla también hace visible otros problemas, como la falta de acceso a servicios básicos, como educación, salud, y hasta transporte como mucho manifestó el Movimiento Passe Livre que aboga y picha por la Tarifa Zero, esto es, la gratuidad en los ómnibus y subtes.

*Idea estatista-regulacionista de contraataque: Gravar impuesto al helicóptero.*

*Nota: Muchos, sino la mayoría, de los trabajadores ya tienen que gastar buena cantidad de tiempo personal de su día de vida en largas distancias, tiempos de espera y de traslado. El promedio mínimo para el paulistano que vive en el centro eso significa media hora en cada viaje al ir y volver a su local de trabajo, y esto en el mejor de los casos. Para el resto esa cifra puede subir, sumando idas y vueltas, entre dos hasta cuatro horas (ipor día, cada día!). Y esto tomando en consideración que algunos trabajadores pueden estar en el circuito formal de la economía, otros no ven más salida que trabajos temporarios y/o precarizados; esto, claro, también muestra lo difícil que es tener chances de ganarse el pan, y lo fácil que es entrar al mundo del crimen y la droga. Los que evitan esa vía ya hacen un esfuerzo y en cierta medida pixar se vuelve un mal mucho menor de lo que serían otras posibilidades de socialización.*

Claro que una ciudad limpia o prolija o limpia pueden tener valor estéticamente, o políticamente. Pero antes de eso, parece que la lista de prioridades tiene muchos items antes. El costo de ciudades limpias, se ve en algunos casos europeos o en Rusia. Y el costo general tal vez sea algun grado de autoritarismo. Pero vale la pena considerar esos costos y sopesarlos con los usos que hacen lo que intervienen las paredes. En general hay buenos motivos para que las paredes estén pintadas pichadas, intervenidas.

¿Pero la circulación (función sobredimensionada, colapsado tal vez por exceso de carros individuales como señaló Gorz) o las intervenciones lo son todo? Realmente no, lo que se busca destacar es qué hace que las partes de la ciudad se comuniquen, funcionen y sobretodo broten vida. El pixo y el arte urbano de SP son una de las estructuras de la ciudad. Calvino, escritor, justamente muestra una imagen, de una ciudad en la que una red comunica cada circuito urbano con el siguiente y el más lejano, rizomático diríase. La vida, la vivienda, hasta el ocio, pueden ser una función principal de la ciudad; antes que la circulación, o mismo la producción. La ciudad puede ser una sola línea continua, unida por cohesiones variadas, como por los trazos del pixo. En la mente de Calvino, una ciudad puede estar conectado por todas partes, incluso cuando se conecte por circuitos que habitualmente son invisibles para la mayor parte de los pobladores. La ciudad puede ser como un esqueleto de tuberías de agua que unen la ciudad:

*no tiene paredes, ni techos, ni pavimentos; no tiene nada que le haga parecer una ciudad, excepto las tuberías del agua que suben verticales donde deberían estar las casas y se ramifican donde deberían estar los pisos: una selva de tubos que terminan en grifos, duchas, sifones, rebosaderos. [...] Se diría que los fontaneros terminaron su trabajo y se fueron antes de que llegaran los albañiles; o bien que sus instalaciones indestructibles han resistido a una catástrofe, terremoto o corrosión de termitas.* <sup>100</sup>

## 2

No todos los que rayan la ciudad son vándalos, ni tampoco por la misma lógica son todos estrictamente artistas. Cada parte de lo que pasa por la ciudad sí deja alguna marca: en general cada trazo, cada trayecto, cada intervención tiende a ser más bien diferenciado antes que pasos homogéneos o iguales entre sí. La narración de Tec (p. 25) muestra por ejemplo que no hay una oposición monolítica entre los que intervienen las calles y la policía. *En alguna medida* se puede dialogar con la policía: a pesar de no estar en la misma vereda puede haber un trato de

---

<sup>100</sup> CALVINO, Ítalo. *Las ciudades invisibles* (1972). Buenos Aires: Siruela. 2013. Página 63. Mi subrayado.

persona a persona, y aunque pueda haber entre artistas y antagonistas alguna aversión también puede haber alguna picardía <sup>101</sup>.

En una exposición de *Tec* en la *Choque Cultural*, en junio de 2013 pasaban un video en loop. El artista recorría las zonas rurales afuera de Córdoba, Argentina, pintando en las ciudades junto a la *ruta 9*, como se llama el video (subido en tecalbum, y vimeo). A continuación describo un fragmento breve del video. El artista llega a un cementerio de autos usados en Belle Ville y empieza a pintar cuando le inician conversación. Tomo ese *momentum* para comentar sobre la sociabilidad que se da en menos de diez segundos. La sociabilidad ya no está determinada por un ritmo urbano o por darse cerca de una gran ciudad. Las fronteras entre lo urbano y lo rural se desdibujan.

*Tec* encuentra un espacio abandonado, una vieja gomería, y empieza a pintar la fachada. En este lugar, que es prácticamente un desierto social, viene una persona y a una distancia de tres metros le pregunta “¿Qué es lo que es eso?” Mientras tanto, el artista ya había empezado una marca en la pared. Termina el trazo y gira sobre su propio eje en dirección al que preguntó sin caminar. Todavía estaba parado junto a la pared cuando empieza a hacer dos movimientos. Empieza a agachar la cabeza y acomoda las manos para desligar, o disminuir, los audífonos que tenía puestos. Mientras tanto *Tec* caminaba en dirección a su público de una persona sin decir ni una sola palabra. En este movimiento no se ve ninguna señal visible de sociabilidad.

En menos de un segundo, el artista pasa de estar a tres metros de distancia a menos de un metro. (Las sutilezas de estos movimientos sólo aparecen al revisar el video después de la primera vez.) Y *Tec* le responde preguntando en tono amistoso: “¿Qué negro?”

\*El personaje local retrocede medio metro de un solo paso hacia atrás. (Esto es visible en la diferencia entre las dos capturas del video: que la persona a la derecha se corre hacia el límite externo del marco de la imagen). El tipo no atina a qué decir por una fracción de segundo, y al escuchar el tono de voz del artista sigue naturalmente la charla y le pregunta de nuevo: “¿Qué significa eso?”

En primer lugar, vale la pena mencionar que el video tiene doble subtitulado en español y en inglés (es que el audio de campo hace mucha estática y es difícil escuchar la conversación). Y atención: lo que dice el artista en el audio es diferente a lo que aparece en letras. Esto en realidad no es tan extraño, son temas propios de la traducción. Sólo valería la pena al menos aclarar algo sobre el decir “negro” en Argentina. El efecto de decir “negro” en ciertos tonos de voz puede, y de hecho lo tiene en este caso, una intención y un efecto positivo, de calidez <sup>102</sup>. En Córdoba, Argentina, el artista José Sasia salió a la calle a pegar y repartir baldosas de cemento para las veredas lastimadas de la ciudad. La inscripción tallada era “todos somos ne-

<sup>101</sup> Atiéndase a la buena fe del policía en el film *Magnolia*, de Anderson, 1999v.

<sup>102</sup> En foro de wordreference confirman que la palabra se usa cariñosamente. Por esto es que así se conocen personas públicamente: la negra Mercedes Sosa, el negro Fontanarrosa, el negro Dolina (iPucha! En los agradecimientos acá me acordaba de mi hermana: la Negra).

Figura 22: Conversación rural

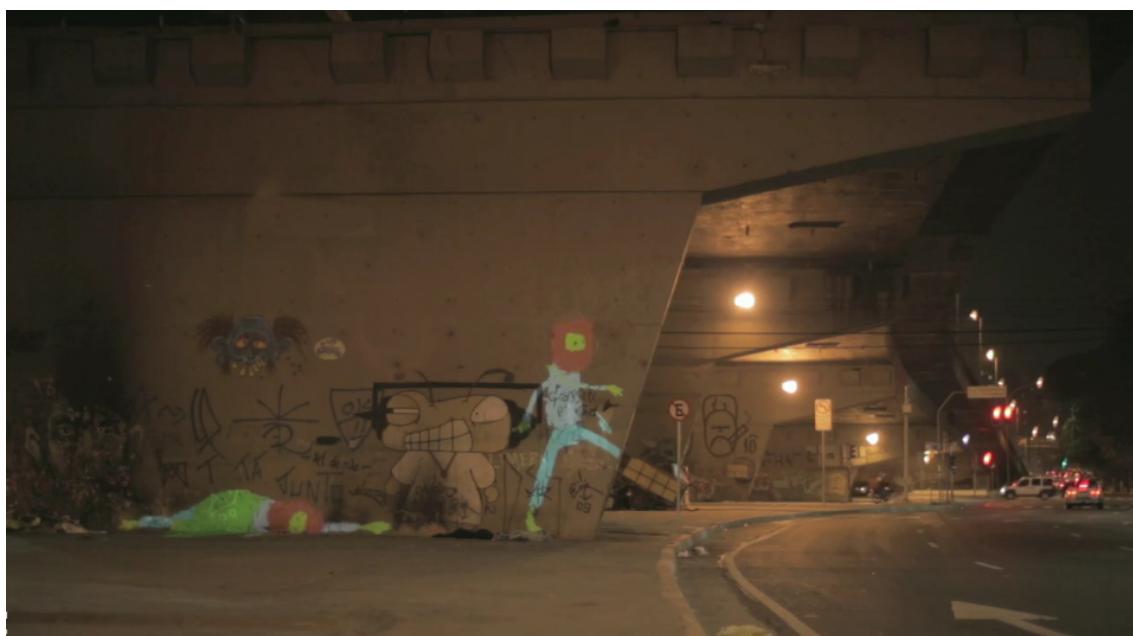


[Fuente: Tec. 2012v. ruta 9. vimeo.]

gros”, inspirada en una campaña que resalta el valor del artículo 14 de la Constitución haitiana de 1805.

En segundo lugar, también es interesante resaltar, el ritmo del diálogo. Ambas partes tienen al menos una dosis de inesperado en el entorno. Uno porque escuchaba su aparato pintando, y el otro porque el timing de diálogo lo desacomodó, por momentáneo que fuera. Lo destacable, en ambas partes, es que continúan tranquilamente la conversación después de superar esos obstáculos mínimos. Lo que se rescata entonces es la capacidad de reaccionar a lo inmediato de manera espontánea.

Figura 23: Graffiti digital, de noche



[Fuente: vjsuave. 2012v. *Homeless*. vimeo.]

Porque al final en algunos sentidos, sí, se puede decir que la pintura une. O al menos cuando está de por medio pide una cierta sociabilidad. Así como mil otros artefactos técnicos contribuyen para lo mismo. Pero a la vez también, en un ejercicio de ingeniería inversa, se puede quitar ese simple elemento del cuadro, ¿qué son paredes sin intervenciones? ¿o qué sería un lugar donde no florece alguna convivencia con la ciudad? Hay infinitas formas posibles de vivirla. (Ya decía Nancy que el arte urbano es el arte de *hacer* la ciudad.) Eso es la línea de propuesta de Haroldo Paranhos, uno de los curadores del proyecto Google Street Art SP<sup>103</sup>:

<sup>103</sup> En la oficina central de Google Brasil, SP. Entrevista con Eduardo Surur, Haroldo Paranhos, Andre Deak, Felipe Lavignatti, Eduardo Saretta. Vía Google Plus. Linkrot, 2013. Mis itálicas.

No es una cuestión de educar para el color, sino de algo que va más allá de la publicidad de una cerveza con una mujer semi-desnuda [...] el tipo de arte que una persona consigue hacer a veces es como si fuera publicidad de revista, y no el dibujo de una rata o un perro. Ya ví mucha gente que vio ese tipo de cosas y les pareció una porquería (risas). No es sobre si es horrible. Hay una variedad tan amplia, está tan lleno de posibilidades que el chico ... la galería, en lo que a mí hace, tranquilamente puede cerrar. *Siempre va a haber algún tipo de arte urbano que va a volver, es una cosa orgánica.* Esa idea del arte urbano como algo bonito, si eso influye en cómo vivimos depende mucho de la escuela, de cómo un chico que sale del colegio aprende a valorar algo que vale la pena, cómo respetar otras personas: *una ciudad bien hecha no está hecha sólo de pintura.*

No todo lo que pasa en arte urbano tiene que ver con arte, pintura, estética, o paredes. Es lo social que se desdobra. La imagen, por sí misma, no garantiza nada <sup>104</sup>. (De ahí que convivan en la calle símbolos anarquistas y esvásticas).

*Nota: El símbolo anarquista se repitió en Brasil y Argentina. La prensa general de esta corriente política, o de filosofía, la hace ver en realidad bastante mal* <sup>105</sup>. Los pix/chadores sugieren una contracorriente de pensamiento, de liberarse de las cargas del sistema psicológico que exige inserción laboral, aceptación y hasta sumisión a las reglas de juego. Y también piensan colectivamente. *Liberación política es para todos, sino no sirve, dijeron ya. Referencia importante en esto para la*

<sup>104</sup> La historia de Fahrenheit 451, escrita por Bradbury, y llevada al cine por Truffaut, muestra cómo sería una sociedad sin textos, sólo imágenes: también es un panorama totalitario. Lo que Truffaut en realidad quiso destacar fue la astucia de las personas que eran capaces de salirse del orden impuesto. TRUFFAUT, François. *O cinema segundo François Truffaut*. Textos reunidos por Anne Gillain. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1990.

<sup>105</sup> Una falsa idea, o incompleta, al tratar de entender esta tendencia es la del caos. La gente, concluyó después de hablar con públicos diversos, ve el anarquismo como los círculos inferiores de la divina comedia. Canto XIV: “El espacio era una arena árida y espesa [...] Por todo el arenal, en forma lenta, / llovían grandes copos de fuego, / como cae la nieve en la montaña si no hay viento. // Como Alejandro, en aquellas ardientes tierras / de la India vio sobre su ejército caer / llamas que en el suelo firmes yacían”

Una perspectiva más fundada sobre el movimiento anarquista la da el historiador británico Eric Hobsbawm: él no cree que nadie que no sea propiamente anarquista pueda interesarse demasiado en su literatura teórica, tal vez con la excepción de Bakunin. Hobsbawm agrega: el mayor valor del anarquismo fue su apelo emocional, no intelectual. Como movimiento histórico, explica, el anarquismo fracasó en varios frentes, sobre todo por la derrota en la guerra civil española. Por eso defenderlo sería –dice– inesperado, sorpresivo y sobretodo injustificado. (Bernard Shaw se explayó sobre esto.)

De otro lado, Chomsky abre un abanico más grande de interpretaciones, es decir que no solamente puede querer decir muchas cosas diferentes, sino que además muchas personas las interpretan differently. En coincidencia con el historiador británico, Noam también liga las interpretaciones principales del anarquismo con Bakunin: pero con la noción de que lo que importa para combatir la autoridad son los medios posibles de realización. Y una idea de fondo es que las semillas de la sociedad del futuro se deben construir en la sociedad presente. Y en lo que hace a la equivalencia de anarquismo con caos, para este autor es simplemente una finta de propaganda política. Una idea principal más común a las lecturas de textos, y después de conversar con artistas inspirados en la veta, es que anarquistas buscan más bien prescindir del statu quo. De funcionar sin una autoridad. En esta dirección es justamente que se destaca Paul Feyerabend. La máxima realización de la ciencia sería entonces discutir en base a argumentos y evidencias, y no por argumentos ad hominem.

*periferia es la banda, que además hace excelente música: Racionais MC's* <sup>106</sup>.

(Volvamos a Tec en Belle Ville:) La conversación se da entre personas concretas. Lo contrario sería que las personas sean distantes y que hablen en base a códigos pre-establecidos. Claro que cada espacio y situación puede tener sus regularidades. Pero es cuando la gente se “sale de protocolo”, cuando tienen un trato informal, que es posible una conjunta reverberación, mover y ser movido. No se puede interactuar espontáneamente con personas abstractas, no hay lugar para la empatía. Por eso “la responsividad social es ‘una forma elemental de la vida social’” Los rituales serían más una formalización, un distanciamiento en un tipo de vida social. Desarrollar la espontaneidad social, en cambio, puede nutrir la sociabilidad: una vaciedad liberadora, una socialización limpia, sin conversaciones prefabricadas o genéricas<sup>107</sup>. La pared ayuda a comunicar pero no es todo. Cripta Djan: “Hay que dejar de lado el apego por la propiedad. Humanizar las relaciones sociales. La pared no tiene vida.”

3 A los jóvenes de la periferia se los cuestiona, desde el discurso conservador, cuando se procuran un lugar de encuentro visible. Y al ocupar los espacios son mirados con extrañeza y, por lo tanto, con distancia. Una periodista plantea los rolezinhos en los shoppings como un problema. Los rolezinhos son masas de jóvenes que dan una vuelta por un espacio no ocupado por ellos comúnmente. Lo hacen masivamente, de a miles. (¡Todo el mundo está buscándose un espacio!)

*Nota: Esta discriminación no es sólo una cuestión de discurso. Téngase en cuenta que las reuniones periódicas de los pixadores las hacen habitualmente en espacios públicos del centro de la ciudad (“points”), donde se encuentran los procedentes de distintas “quebradas” de la ciudad. Los “points” no pueden tener una misma ubicación durante tiempo indefinido porque los pixadores son sujetos a ser frenados o capturados por la policía. Por lo tanto las localizaciones de los puntos de encuentro invariablemente va cambiando de tiempo en tiempo.*

Los medios y la política ven también en esto una traba para el normal funcionamiento del resto de la sociedad y la economía. La periodista que plantea esto pregunta si es violencia la ocupación de un espacio ajeno, en los shoppings. El sociólogo Alexandre Pereira responde en la entrevista de televisión que violencia es la que empieza la policía al reprimirlos, y cómo la media muestra que los negocios cierran y se asustan ante este hecho. Además, este sociólogo

<sup>106</sup> Ver SILVA, Rogério de Souza. *A periferia pede passagem: trajetória social e intelectual de Mano Brown*. 2012. Tese (doutorado), UNICAMP.

<sup>107</sup> Asplund, en Astrid Skatvedt & Kirsten Costain Schou. “The beautiful in the commonplace” *European Journal of Cultural Studies*. 2008. Páginas 95-97.

cuestiona cómo puede se puede considerar que ese espacio sea ajeno a los jóvenes periféricos en la medida en que esos shoppings están justamente ubicados en la periferia. El desafío por delante, concluyen entrevistador y entrevistado, sería superar el prejuicio que segregá y aprender a vivir en la convivencia<sup>108</sup>. Yo agregaría que eso es bien importante y sería simplemente un comienzo. Además, y esto lo sabe bien también el entrevistado al que le editan el tiempo de habla en un programa, también haría faltar posibilitar el acceso democrático a oportunidades. Desde el momento en que se vive al margen de la ciudad central (en un sentido primeramente geográfico) se tiene menor acceso a recursos, trabajo, educación, etc. Y en todos esos recursos se debe democratizar el acceso, así como la posibilidad de la libre expresión. Esto pasa no como un capricho o como reacción de jóvenes de una clase social específica. El spray y las intervenciones no son ya un mensaje sino un medio, que pasando el tiempo se usa para una amplitud de usos cada vez mayor.

Ir a una sola exposición de arte en SP es suficiente para ver cómo confluyen otros artistas como los de *Mais Amor*, *Pedro Valente*, *Flavia Mielnik*, y hasta quien comparte el atelier con *Tec*. Conocer a unos me permitió conocer a otros. No es el número o el nombre que se subraya. Lo que se ve en los cruces son los trayectos superpuestos de carreras artísticas que no se encierran en un sólo espacio. En el *Beco do Aprendiz* conocí a los chicos que hicieron un corto sobre las intervenciones urbanas y ellos trabajaron también con *Daniel Melim*, que trabaja con la galería *Choque Cultural*. Fue por casualidad, o por causalidad, que conocí a *Parbo*, que fue novio de otra artista argentina radicada en SP: *Zumi*. Y fue Parbo quien me contó una versión muy interesante de la intervención de pixadores en la choque: *Eltono* había impreso carteles de *PIXO GRATIS*. Lo que tiene un significado totalmente diferente para un francés viviendo mucho tiempo en España y para un pixador paulistano. La curioso, y lo relevante a nivel teórico es encontrar siempre conexiones entre distintas maneras de intervenir la calle y de entender el arte urbano. La mayoría de los artistas de la investigación tienen alguna incursión o viven profesionalmente de su trabajo fuera de la calle, sea como artistas de galería, o como ilustradores o trabajando con artistas de otros ambientes como las animaciones en video y música. La propia galería *Choque Cultural*, por ejemplo, surgió primero ligado a un proyecto editorial y después mutó a las muchas funciones que tiene hoy, y que con seguridad serán distintas mañana. *Canastra*, fue un nombre acuñado por un artista que también tenía proyecto académico, pero que se apoyaba en su arte para llevar ese camino adelante, y en el proceso dependía de otros artistas, como *Alice Forge* desde Francia, y de otros intercambistas voluntarios de stickers.

El uso de un espacio cambia ese espacio. No es lo mismo usar el espacio público que dejarlo

---

<sup>108</sup> Jornal da Gazeta. 2014v. *Entrevista com Alexandre Barbosa Pereira sobre “rolezinhos”*. youtube

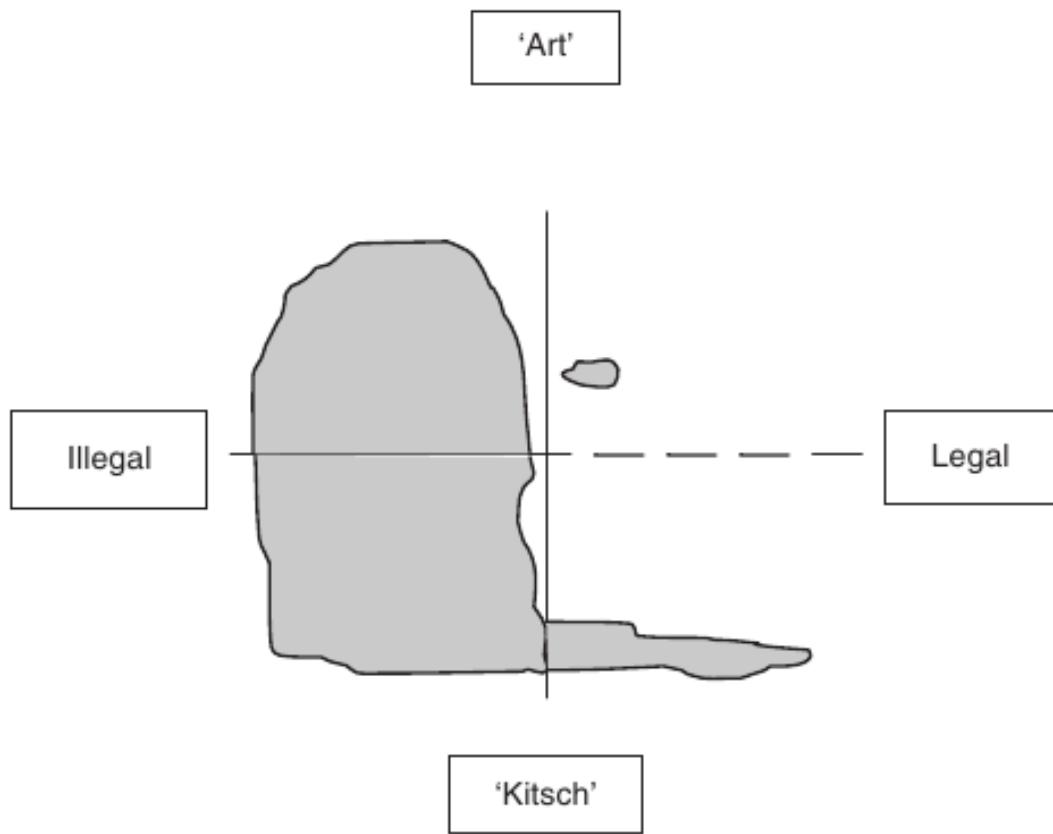
vacío. O dejarlo noche y día con vigilancia policial, con cámaras. Conocer las percepciones sobre el graffiti de la ciudad ayuda a entender el presente y los cambios de mirada a lo largo de los años, lo cual se apoya y refuerza con medidas legales. Hay leyes que ven bien al graffiti cuando es autorizado y/o planificado. Y las hay que califican las intervenciones como criminales, porque “afean” o “ensucian” las paredes. El graffiti, las intervenciones urbanas ya no son lo que una vez fueron. Sí conservan tal vez la frescura y la espontaneidad de estar en la calle y usar aerosol; sin embargo, varios elementos cambiaron. Ya no es una acción, o un contenido visual, absolutamente rebelde o contracultural. Los años de intervenciones han cambiado la percepción general sobre lo que significa pintar, intervenir, o estar en la calle. Pero con la creciente polarización y dicotomía se puede llegar a decir en ciertos casos que el graffiti no tiene nada de ilegal. Esto puede pasar hoy en SP. Sin embargo, no conocí artistas que no se codearan al menos en alguna medida con la ilegalidad. Pero estimo que en el futuro esto puede pasar: que haya quien sea solamente un muralista legal. En un trabajo sobre Nueva York dice por ejemplo que esto es posible, de pintar en la calle en el marco de la plena legalidad. En este esquema, Kramer muestra la estructura de la cultura de los escritores de graffiti en NY. Interesa acá la separación, el vacío, entre los practicantes legales y los ilegales. Esta es una separación que existe allá y que puede existir en alguna medida en SP pero de la que hasta ahora no fui testigo. Quizás la inclinación de algunos artistas reconocidos a dejar de pintar en la calle tenga que ver con esto. Pero no es más que una especulación. Detalle importante a tener en cuenta: todos los que pintan o pintaron la calle de los que entré en contacto empezaron a hacer este tipo de actividad cuando todavía era claramente ilegal. Lo cual no siempre aplica al estudio sobre graffiti en NY: “Pareciera que los que pintan graffiti legalmente llevan vidas y valores que para muchos serían ‘convencionales’. Muchos se orientan a su carrera y familia y usan su tiempo libre para crear pinturas en el ambiente urbano” <sup>109</sup>.

De manera que el cuadro de Kramer serviría más para indicar una realidad diferente y posiblemente una exacerbación de los dictados legales, aceptados tal vez por sólo una parte de los que hacen intervenciones urbanas. Lo que sería interesante pensar en realidad es que esa separación del cuadro anterior en la mayoría de los casos no es tal sino que habría una gran zona gris de comunicación entre los mundos ilegales y los legales: sino ya en tiempo presente, al menos como historia, como bagaje de una trayectoria en la calle. Y el color gráfico de esa comunicación en un cuadro no sería un pleno color como en el cuadro de Kramer, sino que sería un área punteada, como si disparada con aerosol, porque las pertenencias o acciones no caen de un lado u otro de lo legal o lo ilegal. De ahí que la delimitación gráfica ni sea siempre

---

<sup>109</sup> KRAMER. , R. “Painting with permission: Legal graffiti in New York City”. *Ethnography*, 2010. P. 253.

Figura 24: Cuadro: La estructura de la cultura de los escritores de graffiti en NY



[KRAMER. "Painting with permission: Legal graffiti in New York City". 2010. P. 238]

absolutamente nítida. Es decir, que en el caso de SP incluso una vida convencional vive en la naturalidad de una cierta dosis de ilegalidad. Siempre reflota la pregunta que legitima o te lleva a la cárcel: ¿eso es arte? o es pixo/picho?

Las intervenciones no son eventos aislados sino parte de un ritmo de la ciudad, de su propia regularidad. Hacen, contribuyen a, que se formen espacios permanentes en la ciudad. También las diferencias de cada artista hacen a su propio lenguaje, encanto, manera de ocupar el espacio y mantener el secreto de lo que no llega a ser interpretado <sup>110</sup>. Un artista me dice que sabe lo que quiere decir su firma dibujada con la forma de un animal (no letras), pero lo reserva para él. ¿Qué quiere decir una gran intervención que tiene escrito en un margen de la pared “médicos y profetas”? Entender el todo no hace que uno olvide las partes sueltas. Es lo que sugiere Latour cuando propone que no pensemos en que Newton era de un lado racional y desarrolló la física,

<sup>110</sup> ESTEVES, Bernardo. "Gritomudonomuro". [revista piauí] nº 65.

y que de otro lado era irracional y dedicó mucho tiempo a desarrollar la angelología<sup>111</sup>. Va todo todo junto.

A principios del siglo XXI en Latinoamérica empezaron a aflorar trabajos precarios y maneras impensadas de ganar el pan, revolviendo y recogiendo la basura que deja el resto de la sociedad. Crescente y casi masivamente por el continente aparecieron por las calles cartoneros recogiendo basura de papel para revender. Y esto no es un fenómeno de un país. Pasa en Brasil, pasa en Argentina.

De repente, casi mágicamente las calles se poblaron de carros y caballos y un sinnúmero impreciso de personas que revolvían los deshechos y la basura buscando cartón, papel, plástico y vidrio. La palabra cartonero cobró un sentido concreto. En Buenos Aires, por ejemplo, en pleno microcentro de la ciudad, emergían estos seres casi misteriosos en el mismo momento del crepúsculo. Provenían de los barrios humildes, de las villas, de la provincia. Algunas viejas paquetas de barrio norte incorporaban en su cuidado lenguaje de “papa en la boca” un áspero “está lleno de negros”. Pocos se dieron cuenta del trabajo infantil que allí estaba a la vista de todos, menos aún de las condiciones del trabajo, insalubre y peligroso.<sup>112</sup>

Y así también los proyectos de editoriales cartoneras aparecieron juntando preocupaciones que atravesaban el continente. Porque en la calle las intervenciones no son solo de pintar la pared y alejarse. También cada acercamiento a la calle puede generar otros proyectos, otras diálogos, y con gente a la que no siempre se atiende. Una cosa impresionante al ver las interacciones de calle en Sampa era la masividad no ya de pixos, sino de gente que vive en la calle y es pasada por alto, ignorada por una gran masa de personas físicamente muy cercanas. Algunos a veces interactúan casualmente con ellos y otros de manera más permanente. Las intervenciones urbanas cambian y afectan a toda la ciudad y a los que vivimos en ella. Esa fue la premisa que se manejó a lo largo del trabajo. Se puede hacer otros argumentos, claro, que pintar las paredes, o limpiarlas, o bien dejar las calles vacías da lo mismo o no tienen ningún impacto en la vida de los que habitan un lugar. No fue la línea que se siguió acá.

Veinte mil cartoneros cruzan las calles de São Paulo. La mayoría, hombres de entre 18 y 35 años. Personas que quedaron desempleadas, migrantes sin estudios, con problemas de alcoholismo, abuso de drogas, o hasta con problemas mentales. Junto a calles donde el comercio es muy fuerte, los carros se acumulan. Imposible no ver ese contingente.

El colectivo Dulcinéia Catadora funda su acción principal en la compra de cartón a un real (1 R\$) el kilo -mientras que los cartoneros las venden en cooperativas a 20 ó 30 centavos. Esas cajas son cortadas en formato A4 –o del tamaño del

<sup>111</sup> LATOUR, Bruno. *Cogitamus*. Paidós, Buenos Aires, 2012.

<sup>112</sup> CALLE, Leandro. “Noticias de cartón”, 2013. [textosdecarton.blogspot.com.ar](http://textosdecarton.blogspot.com.ar)

“papel sulfite”, con sulfito sódico ( $\text{Na}_2\text{SO}_3$ )–. A las marcas que indican el origen de la caja (logotipo de la empresa, nombre del producto) se suma un colorido intenso: hijos de cartoneros, artistas y otros colaboradores pintan el cartón en un tallado de unos 20 mts<sup>2</sup>. Témpera. La pintura es libre, vigorosa. Después se dobla el cartón pintado para formar el lomo. Se montan libros que se venden a cinco reales (5 R\$). La ganancia se reparte entre los participantes. Así funciona Dulcinéia Catadora, un proyecto híbrido apoyado en un trípode: social, artístico y cultural <sup>113</sup>.

La presencia constante y creciente de intervenciones muestra también parte de una ola de expresión social que busca manifestar algo subyacente y que está en boca de más que un grupo chico. En todo caso, es oportunidad para un diálogo. Las paredes pintadas pueden ser misteriosas para parte de la población por no saber el significado o la caligrafía de ciertas letras y lenguajes, pueden también ser desconocidas influencias y valoraciones del campo del arte contemporáneo, también las intervenciones pueden verse como suciedad que hace a una ciudad más fea o desatendida. Pero la presencia de obras de pixadores, artistas y otras variantes no constituye meramente fronteras de estilos o apreciaciones sino que en conjunto forma una totalidad específica y diversa con la que hace falta comunicarse para entender el funcionamiento de la ciudad de hoy. Es eso o dar la espalda, alejarse. Vivimos en toda la ciudad y no solamente en los espacios cerrados entre los cuales transitamos. Si aceptamos la premisa de protesta de pintar libremente porque el “sistema”, la publicidad de mercado y política, nos chupa la sangre de nuestra vida, entonces ¿Qué queda? ¿Con qué se alimenta la vida de la ciudad? ¿Con qué alimentamos nuestra propia vida social y personal, día a día? De ahí la trascendencia de lo que decía Senac en el epígrafe del inicio. No es meramente sobre lo que se dice o se hace ocasionalmente. Es el día a día lo que puede virar el entorno algo propio, o diferente.

4 La ciudad, la sociedad, a veces se vuelve ajeno a una gran parte de los que la viven/vivimos. Desde el principio tuve esa sensación, lo que llamé como una preocupación por *lo siniestro*. Si tomamos la sociedad como un todo podría decirse que la fragmentación de la vida urbana tiene una doble faz: de un lado, se defienden los derechos de las minorías; pero de otro lado, las minorías son “toleradas” en su diferencia sin que realmente haya un diálogo entre partes. ¿Qué desafíos deben ser superados para abrir ese diálogo en la ciudad? Compartir la calle parece ser al menos un elemento para empezar esa discusión y esa convivencia. Y una premisa tan elemental tampoco funciona del todo. Tal vez el arte urbano no es una salvación para la agorafobia, pero ¿qué salidas hay?

<sup>113</sup> ROSA, Lúcia. “Projeto Dulcinéia Catadora”. *revista de cultura* # 62, fortaleza, sp - mar/abr, 2008.

*Pareciera ser que en este mundo desinfectado* simplemente pudiéramos elegir nuestras comunidades particulares: podemos unirnos a grupos de discusión en internet, minorías religiosas y sexuales, cultos del new age, y así sucesivamente. Parecería que *no hay ninguna tensión* entre el individuo y la comunidad, y que los individuos pueden participar libremente en cualquier cantidad de identidades comunitarias diferentes. Sin embargo, ¿qué pasaría si quisiéramos argumentar que, más que ser esto la expresión más acabada de la comunidad, es justamente su antítesis? Esto es así porque en este mundo pluralista, se despolitiza la cuestión de la comunidad. Ya no se la ve como un desafío al orden político-económico imperante [...] La idea de comunidad es políticamente siniestra porque no encaja, sino que más bien *excede* las estructuras que se establecieron para contenerla. <sup>114</sup>

Si todo el panorama es que el graffiti es legal y el pixação es ilegal no hay demasiado misterio ni novedad para esperar en la calle ni en analizar. *Llegué tarde al baile* si pienso que se desoconece el contexto y la historia de vida de los pixadores, son criminalizados, y sus obras son denigradas estéticamente. Pero se pudo ver la historia de esa separación. Y también ver cómo las percepciones sobre esta diferencia se encarnaban en la calle. También puede ser exagerado pensar que el graffiti puede contribuir a embellecer un espacio si a nadie le importa, ni usa, ni vive, ese espacio. ¿No hay acaso un potencial mayor para estos modos de estar en la ciudad? Pienso que sí.

La calle se vuelve un espacio en el que algunas personas están más en su medio que otras. Es bien diferente ser de *un* lugar específico, conocer el propio barrio, vivirlo, antes que meramente ser el lugar donde se tiene una residencia. Entre los que pintan la calle hay quienes la andan, algunos dicen, como si la ciudad fuera su lienzo. Y esto lo llevan en la carne. *Eltono* pintó un derecho y revés entre la ciudad y las exposiciones de galerías. Apuesto a que alguien haya hecho algo similar entre intervenciones en la ciudad y tatuajes para sí mismo. Lo que me llama la atención es el diálogo que se abre entre idea y materia y cómo eso deja huella. ¿Cuántas huellas dejamos de nuestra existencia por fuera de los mundos de consumo, producción, circulación?

Los sentimientos y visiones sobre pixadores y artistas urbanos varían mucho: se les dirigen afinidades, indiferencias, desagrados, violencias, conocimientos tanto como ignorancias de sus motivaciones. Pero no basta con ver las intervenciones urbanas y a los que las hacen como parte de una corriente de visibilidades emergentes, de nuevos discursos alternativos, resistentes o contra-hegemónicos. Es cierto que muchos de los que pintan la ciudad están faltos de algunos poderes, de mayores oportunidades económicas, de acceso a trabajo, vivienda, educación, y tantos otros. Aceptar estas condiciones como carencias, sin embargo, no da un cuadro completo. En otra medida de posibilidades los artistas urbanos realmente tienen mucho poder en un

<sup>114</sup> NEWMAN, Saul. *Power and Politics in Poststructuralist Thought - New Theories of the Political*. Routledge, New York, 2005. 132-133. Mis itálicas.

Figura 25: Video presenta el *pixaçao* usando tipografía helvética



[Fuente: *Pixaçao*, By Cool Hunting, 2010v. Presenta João Wainer]

sentido muy elemental: tienen un poder nada abstracto, el de ir y hacer. Es la filosofía del vaya y hágalo ud mismo que bastante citan en inglés, o mejor colocado en sus siglas: DIY, por *Do It Yourself*. Es que ellos, y todo el mundo eventualmente, *pueden* hacer así. Como potencial para empezar su acción, los artistas *pueden* pintar, y en ese sentido está su *poder*. En el *poder hacer* es que está su potencial. ¿Cuánto *poder* tienen los urbanitas del siglo xxi sobre su propia ciudad, barrio, calle?

El poder de los que intervienen la ciudad no es un poder que se esfuma. Al contrario. Con los años de hecho se acentúa. A través de este trabajo pasaron muchas imágenes, la mayoría sobre eventos vistos *in situ* durante el trabajo de campo. Sin embargo no deja de ser útil pensar en los cambios a través de los cuales mutó la ciudad en otros tiempos. *Rui Amaral* cuenta que en los inicios de los años '80, durante la dictadura, hacía intervenciones urbanas ilegales. "No había diálogo con el poder público. Así nacía el graffiti brasileño". Cuenta que intervino en espacios que viraron marco del graffiti paulistano como el Beco do Batman, el barrio de Vila Madalena, el

Minhocão y el “Buraco de la Paulista”. En los años ’80, a través de mucha insistencia y presión, cuenta el artista que conquistaron ese espacio para fines culturales. “En 1991 con el nuevo gobierno municipal –escribe Rui Amaral– conseguí autorización para hacer el panel de forma autorizada, en conmemoración a los 100 años de la Paulista” <sup>115</sup>. En general no tiene mucho que ver una calle paulistana de comienzos del siglo XXI con otra imagen de la ciudad un siglo antes.

Figura 26: Rua XV de Novembro, Largo do Tesouro y Largo de Sé. Foto: 1908



[LEMOS. *O álbum de Afonso: a reforma de São Paulo*. 2001. P. 50.]

De la foto de aquí de comienzos del siglo XX, de muchas diferencias visibles al São Paulo actual, quiero apenas destacar dos elementos. De un lado, el uso del espacio en el sentido más físico y visible en la imagen. ¿Cuánta es la proporción que ocupa cada elemento en el

<sup>115</sup> AMARAL, Rui. “Buraco da Paulista. Historico do painel”. [artbr.com.br](http://artbr.com.br)

todo? De entrada se podrían decir que los tres protagonistas principales serían tres, el cielo, el suelo y las paredes de los edificios. Este orden sería en creciente orden de importancia por la interacción con las personas (habría más bien una tensión, y no predominancia de uno, entre lo que pasa en la calle y en los edificios). El cielo es un fondo siempre supuesto y con el cual se interactúa pero generalmente sin una conciencia activa, a lo sumo en las maneras en que el clima afecta y también en la separación por períodos de actividad-inactividad en la alternancia día-noche. El suelo y las paredes, por otra parte reciben los flujos más dinámicos de personas. Pasan personas a caballo (en carreta) y en “bondi”. Indistintamente entre los espacios la gente también atraviesa las veredas y la calle. Circulan de traje y con sombrero: de colores negros, o bien oscuros en general, se podría asumir por la foto, con algunas excepciones, de estilo y probablemente funcionales a distinciones de trabajo y tal vez de clase, tanto para arriba cuanto para abajo u horizontalmente. Las paredes, de otra manera, ya señalan la fijación de estas interacciones literalmente solidificadas en edificios estructurados por actividad y con carteles “modestos” en tamaño, forma y colores. Acá se destaca justamente un segundo elemento, el de la padronización bastante calma de colores en el ambiente urbano <sup>116</sup>. Tanto en paredes como en el suelo, hay una cierta uniformidad de colores apagados, fruto de que los adoquines del suelo y las construcciones de los edificios son colores de piedra, de cemento, tonos de

<sup>116</sup> Toulouse-Lautrec se hizo conocido por un nuevo tipo de publicidad al inicio del siglo xx: una combinación temprana entre arte y publicidad. Una publicidad trabajada de manera artesanal, antes que industrial. Esos fueron los primeros atisbos en la *belle époque* que antecedió a la primera Gran Guerra. Esa línea se continuó y transformó, décadas después desde los '20 con la Bauhaus alemana y la industria automotriz yanqui y después más lejos, en esfuerzos del diseño de atender a las necesidades de lo que después serían las nacientes culturas de masas. Ver HOBSBAWM, Eric. *La era del imperio, 1875-1914.* (1987). Planeta (biblioteca bolsillo), Buenos Aires, 2003. 233-251.

Un punto de quiebre y de nuevo inicio en esa línea de padronización de las estéticas en el siglo xx fue la llegada de la tipografía “helvética”, que vino a resetear el sistema de percepción visual del público. Antes de esta tipografía, dicen algunos de sus defensores (Ver HUSTWIT, Gary. 2007v. *Helvetica*. Veer. 80 min.), las maneras técnicas de ofrecer escritos al público estaba en un periodo casi infantil, desordenado, espontáneo de más y visualmente sucio. El ejemplo visual más exagerado para mostrar esa falta de identidad visual, citado en el documental, es cuando en los años '50 todavía colocaban letras de diferente origen como se hace en las cartas anónimas de pedido de recompensa por un secuestro con letras recortadas al azar a partir de revistas. La película destaca la evolución de caligrafías a lo largo de la historia, desde los siglos oscuros del medioevo, hasta llegar a la limpieza, claridad, armonía de la actual tipografía helvética. Características que no consiguen imitar en detalle las copias en sistemas operativos no exclusivos de diseñadores. El clásico ejemplo es la diferencia que no consigue marcar la tipografía arial.



Se resalta estéticamente el balance y la curva suave que hace la letra “a” minúscula helvética. La intersección entre el relleno inferior con el tronco de la letra se juntan sin vértices, formando en el interior de la letra como una gota de líquido. (Rua Augusta)

gris que no desentonan demasiado con las ropas oscuras de los transeúntes. En cierta medida, todavía no hay un arcoíris de colores en la foto, o al menos no aparece visible en la imagen por limitaciones técnicas. Pero esas limitaciones no son ni casuales ni poco significativas. Así como el cine introdujo años después el “techni-color” que contrastó con los cepías y colores oscuro monocromos, también los espacios de la ciudad tuvieron momentos menos coloridos. Y en eso juega un papel importante dos factores conjugados. De un lado, el hecho de que la industria química no producía a comienzos del siglo XX grandes cantidades de pinturas sintetizadas: lo cual después iría a bombardear masivamente la ciudad tanto en publicidad de mercado como en propaganda política. De otro lado, que la producción industrial no sería parte simplemente de un área de actividad humana sino de lo que se da en llamar una revolución a escala planetaria de cómo el humano afecta al ecosistema total, hasta el punto de colocarlo como imprenta ecológica a través de las eras: “Pronto seremos nueve mil millones de seres humanos, que movilizan para cada una de sus actividades cantidades cada vez mayores de materiales, estos cada vez más alejados y compuestos. Hasta el punto de definir una nueva era, el *antropoceno*”.<sup>117</sup>

*Nota: la historia de las padronizaciones de escritura y lectura remonta muy lejos. Ya Ingold señalaba, en su libro “Lines”, dos problemas de acceso a la lectura en el medioevo temprano. Uno de los problemas de las letras como medio era el pobre y limitado acceso, porque sólo pocos sabían leer y ellos mismos buscaban controlar los flujos de acceso a los libros y la manera de interpretarlos. Pero el aspecto técnico también tuvo su gran cambio: en aquella época era muy difícil leer porque las caligrafías eran muy diferentes y variadas, lo cual exigía del lector una readaptación constante ante cada estilo. Y en general las letras iban apiñadas sin distancia entre palabras. Esto fue así solamente hasta que se instauró la costumbre de usar una misma caligrafía de imprenta específica con palabras escritas separadas una de otra por espacios. Sucesivamente pasó lo mismo con los puntos gramaticales y la diferenciación de que los comienzos de oración irían en mayúscula. Las mediaciones técnicas permitieron el ingreso de más gente al mundo de los lectores-escritores.*

*Nota: Lewis Coser apunta la proximidad física de las personas en las ciudades, y específicamente en los cafés burgueses de la Londres del siglo XXVIII. Antes los roles sociales eran más marcadamente diferenciados por sangre, por tradición, por función social heredada (recuérdese la clásica diferenciación de los tres estamentos, o estados: nobleza, clero, y plebe). Las casas de café contribuyeron a una igualación de estratos sociales. El encuentro de hombres iguales permitía un encuentro cara a cara en el que se conjugaba intereses de ideas, en base sólo al acceso monetario y la razón: gran diferencia con el periodo anterior, en el que la sangre heredada era una determinación mayor. Con esa nueva institución del café (que no deja de ser un espacio netamente burgués, por el acceso*

---

<sup>117</sup> Latour, Bruno. *Cogitamus*. Paidós, Buenos Aires, 2012. Páginas 64-65.

*en base a una cantidad suficiente de moneda), se podía compartir y confrontar argumentos por el sólo peso de las ideas: ya no era viable una discusión por argumento de autoridad sino que las ideas eran compartidas como catalizador para disparar el ingenio (Steven Pinker insiste en este último punto).*

Pero volvamos sobre el argumento del antropoceno: en este periodo tenemos mayor acceso a materiales y mayor impronta sobre la tierra como un todo. ¿Y en qué nos ilumina sobre el uso del espacio público los dos tópicos mencionados? Uno, es que hubo un cambio a gran escala en la producción de pinturas, que hoy son industrializadas y producidas a base de sintetizaciones químicas. Antes las pinturas eran derivados o materias primas sacados directamente de la naturaleza. Segundo, la difusión de la tipografía helvética contribuye a enmarcar ciertos espacios visuales y maneras de ver. Tanto el uno como el otro aportaron a una padronización estética de la calle. Las pinturas y el uso de plásticos son ubicuos en la sociedad, evidencia palmaria en los espacios de circulación pública. Si uno accede al espacio de Nueva York, Times Square, reconocible no ya para un viajero sino para cualquier internauta, hay colores, luces y todas las imágenes están producidas por mediaciones técnicas más complejas y de cadena más larga que un siglo antes. Probablemente en 1908 los carteles estaban pintados o tallados por alguien que se dedicaba a hacer ese tipo de trabajo manualmente de forma exclusiva. En cambio en el siglo XXI esos mismos lugares no sólo multiplicaron cantidades y tamaños de avisos sino que además en general están hechos por diseñadores con sus computadoras, y mil otras mediaciones que hacen a una cadena más grande de dependencias técnico-sociales. Claro que también hay todavía ilustradores y muralistas que hacen trabajos que tienen su cuota de estilo personal que sale de un padrón. Y esto es un desafío para salirse de lo que hace la mayoría. Tanto en lo estético, como en lo urbanístico-social.

*Nota: hace más de medio siglo (1963<sup>118</sup>) se hablaba del consumo de marihuana como desviante y como parte de un subgrupo social que desafía las normas de la sociedad mayor. Ya 50 años más tarde, el presidente uruguayo apoya la ley que abre esta posibilidad para todo un país. Se estará hablando en un caso de una potencia que después se realiza, pero ya con otro sentido? Si el primero momento era de personas desafiantes y de un submundo, tal vez el segundo momento esté marcado por un proceso de normalización, siendo que la norma ahora sea que por diferentes motivos quizás en cierta medida lo común es el fumar. Acá se presenta una inversión en la propuesta teórica: será que es un proceso diferente el constituirse como “Insiders”?*

---

<sup>118</sup> BECKER, Howard. *Outsiders: studies in the sociology of deviance*. NY: Free, 1963.

5 Una escena divertida de los Monty Python<sup>119</sup>: Una persona, tal vez un revolucionario, pinta la pared con una brocha en latín para declarar “¡Romanos vayanse a su casa!”: escribe “Romanes eunt domus”. En el silencio de la noche un soldado romano se acerca para vigilar la acción y la obra. Toma la brocha del revolucionario y tacha la terminación de una palabra: a la desinencia incorrecta le hace una línea para taparlo, y escribe de manera correcta al lado. ROMANES cambiado por ROMANI “Conjugue el verbo ir...” El que pintó balbucea el tiempo verbal –en presente indicativo–. Después el soldado lo obliga a recitar, tirado de la oreja (y/o el pelo), la diferencia con el verbo en tiempo imperativo. EUNT cambiado por ITE. Con la segunda palabra latina corregida la enseñanza se vuelve más severa. El preceptor romano saca su espada y le apunta con el filo contra el cuello para que piense correctamente la tercera palabra. El “grafitero” entra en sollozos y dice la palabra con la desinencia correcta: correcta. DOMUS cambiado por DOMUM. Suspira mientras el soldado redacta correctamente la última palabra para completar la frase oficialmente apropiada.

- Y ahora escríbalo 100 veces
- Gracias Señor. ¡Salve César!
- ¡Salve César! Y si no está terminado para el amanecer le corto las bolas.
- Gracias Señor. ¡Salve César! ¡Y todo eso!

...

Otra escena, también nocturna. Un artista entra a un túnel de la ciudad de São Paulo. Es el paso que va por debajo del río, Marginal Pinheiros. Alexandre Orion lleva una remera vieja en la mano y un filtro de nariz y boca en la cara para respirar. Muchos artistas usan este instrumento para no inhalar el residuo del spray. Se mete caminando al túnel sin vereda, por un acceso de autos abajo de dos señales de prohibido: en señalética de carteles dice prohibido peatones y prohibido ingreso con bicicleta. Por ahí debajo pasan incontables números de vehículos todos los días: las paredes están negras de contaminación. El artista toma su trapo sucio y al apoyarlo sobre la superficie lo que consigue es limpiarla. La limpieza no la hace al azar sino deliberadamente armanado dibujos de calaveras. Después de un rato de marcar trazos y vigilado con

---

<sup>119</sup> GILLIAN, Terry. 1975v. *Life of Brian*.

cámara se acercan policías en auto. En la escena inmediata siguiente, durante esa misma noche, gente viene a hidrolavar las paredes<sup>120</sup>.

*Nota: Roma y su parodia; São Paulo y su sistema (de limpieza, de gobierno, y de mercado) tienen un punto en común. El poder supo arrebatar, o trasformar los medios subversivos en algo mucho más digerido y aceptado por el sistema. Eso no quita que haya otras novedades, como el poner en evidencia lo que hasta entonces era olvidado, o incluso invisible: la inhabitabilidad (incluso disfuncional al sistema) de la ciudad en las condiciones dadas por sentadas. Claro que hay gente intranquila con el estado de situación (y hay motivos) pero de cualquier manera la ciudad se reinventa.*

El graffiti inverso es una de las prácticas de intervención urbana más inobjetadas. O al menos una de las más entendidas. El artista no inscribió nada en ese túnel sino que sacó la suciedad selectivamente. El resultado: limpian las paredes íntegras. Quizás esa agua muestre el nivel de contaminación... químico, industrial, productivo, social más que visual. La hidrolavadora reinicia ese proceso. Y la hace empezar desde otro punto.

\*\*\*

ix

---

<sup>120</sup> “Art less pollution”, en Matt McCormick. 2002-2009v. *Metagraffiti*. Graffiti Art Films.



# Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio. *The Open: Man and Animal* (2002). Stanford University Press, 2004.
- AGRELI, João. *Canastras: O sticker como retrabalizaçao na contemporaneidade, na prática do potlach e da intervençao urbana, por meio da cibercultura*. Tese de Doutorado: Programa de PósGraduação em Arte, do Instituto de Artes da UnB. 2013.
- AGUIAR DE SOUZA, David da Costa. Pichação carioca: etnografia e uma proposta de entendimento. Dissertação de Mestrado Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2007.
- AMARAL, Rui. “Buraco da Paulista. Historico do painel”. Con Fotos Assessoria de Imprensa da Suvinil. *artbr.com.br*
- ANDERSON, Nels; RAUTY, Raffaele. *On hobos and homelessness*. Chicago, IL: Univ. of Chicago, 1998.
- AUGÉ, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa. 2000.
- BECKER, Howard S. “Uma carreira como sociólogo da música”. Entrevista en *Contemporânea* – UFSCar. São Carlos, v. 3, n. 1, jan-jun 2013, pp. 131-141.
- BECKER, Howard. “The Power of Inertia”. *Qualitative Sociology* 18 (1995), pp. 301–309.
- BECKER, Howard. “What About Mozart? What About Murder?”. In *Rassegna Italiana di Sociologia*, 483-492. 2003.
- BECKER, Howard. “New Directions in the Sociology of Art”. Paper given at the *European Sociological Association*, Paris, April 2003.
- BECKER, Howard. “Georges Perec’s Experiments in Social Description”. *Ethnography* March 2001 vol. 2 no. 1 63-76.
- BECKER, Howard. *Tricks of the trade. How to think about your research while your doing it*. The University of Chicago Press, Chicago. 1998.
- BECKER, Howard Saul. *Art Worlds*. Berkeley: Univ. of California, 1982. Versión citada en español: *Los mundos del arte - Sociología del trabajo artístico*. Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 2008.
- BECKER, Howard. *Exploring society photographically*. University of Chicago Press, 1981.
- BECKER, Howard. Introduction. In SHAW, Clifford Robe. *The jack-roller : a delinquent boy's own story* (1930). Chicago: Univ. of Chicago. 1968.
- BECKER, Howard. *Outsiders: studies in the sociology of deviance*. NY: Free, 1963.

- BECKER, Howard Saul; FAULKNER, Robert R.; KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara (ed.). *Art from start to finish: jazz, painting, writing, and other improvisations*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2006.
- BECKER, H. S. & PESSIN, A. "A Dialogue on the Ideas of 'World' and 'Field' with Alain Pessin". *Sociological Forum*, 21, pp. 275-86. 2006.
- BECKER, Howard. "How I Wrote Art Worlds". Sitio web del autor: *earthlink*
- BEDAIAN, Graziela e MENEZES, Kátia (org.). *Por trás dos muros : horizontes sociais do graffiti*. São Paulo, SP: Peirópolis. 2008.
- BENJAMIN, Walter. "Pequena história da fotografia". In KOTHE, Flávio R. (org.) *Walter Benjamin*. Editora ática: São Paulo. Pp. 219-240. 1985.
- BETHUNE, Robert. "Before the Fourth Wall". *arttimesjournal.com* 2002. Acceso 2014.09
- BLÁZQUEZ, Gustavo. *Músicos, mujeres y algo para tomar*. Los mundos de los cuartetos en Córdoba. Editorial Recovecos. Córdoba. 2008.
- BORDEN, Iain. *Skateboarding, Space and the City: Architecture and the Body*. Berg, 2001.
- BOSSELMANN, Peter. *Urban transformation: understanding city design and form*. Washington, D.C.: Island, 2008.
- BOTTERO, Wendy & CROSSLEY, Nick. "Worlds, Fields and Networks: Becker, Bourdieu and the Structures of Social Relations". *Cultural Sociology* 5(1) 99–119. 2011.
- BOURGOIS, Philippe. *En busca de respeto. Vendiendo crack en Harlem (2003)*. Editorial siglo veintiuno. Buenos Aires, 2010.
- BRIGHENTI, Andrea M. "On Territoriology: Towards a General Science of Territory". *Theory Culture Society*. Pp. 52-72. 2010.
- BRIGHENTI, Andrea M. "At the Wall - Graffiti Writers, Urban Territoriality, and the Public Domain". *Space & Culture*. 315-332.
- BRIGHENTI, Andrea M. "Tarde, Canetti, and Deleuze on crowds and packs". *Journal of Classic Sociology* 10(4):291-314. 2010.
- CALDEIRA, Teresa. "Imprinting and Moving Around- New Visibilities and Configurations of Public Space in São Paulo". *Public Culture*, Duke. 2012.
- CALDEIRA, Teresa. *City of walls-Crime, segregation and citizenship in Sao Paulo*. University of California Press, California, 2000.
- CALVINO, Ítalo. *Las ciudades invisibles (1972)*. Buenos Aires: Siruela. 2013.
- CAMELO, Angelina & VALENTE, Clara. "João Lelo – Rio de janeiro (Brasil)". *minigaleria.com*. s/d.
- CAMPOS, Ricardo. "A pixelização dos muros: graffiti urbano, tecnologias digitais e cultura visual contemporânea". *Revista FAMECOS* Porto Alegre, v. 19, n. 2, pp. 543-566, maio/ago. 2012.

- CANEVACCI, Massimo. *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. São Paulo, SP: Studio Nobel, 1993.
- CARSON, David. *THE END OF PRINT : TH3 GRApH1C D351GN OF DAVID CARSON*. Chronicle Books, San Francisco. 1995.
- CEREJO, Sara Dalila Aguiar. *Risco e identidade de género no universo do graffiti*. Lisboa: Colibri: SociNova. 2007.
- CHANDLER, Tertius; FOX, Gerald. *3000 years of urban growth*. New York, NY: Academic Press, 1974.
- CHARTIER, Chartier. *Inscribir y borrar. Cultura escrita y literatura (siglos XI-XVIII)*. Katz editores, Buenos Aires. 2006.
- CHMIELEWSKA, Ella. “Framing [Con]text: graffiti and Place”. *Space and Culture*, may 2007. Consultado 13 de Abril 2012.
- CHOMSKY, Noam. “Anarchism Interview: Noam Chomsky interviewed by Ziga Vodovnik”. *ZNet*, July 14, 2004.
- COLLINS, Randall. *Four sociological traditions*. Oxford University Press, New York, 1994.
- COSER, Lewis. *Men of Ideas: a sociologist's view*. The Free Press, NY, 1965.
- CLULEY, Robert. “Art Words and Art Worlds: The Methodological Importance of Language Use in Howard S. Becker's Sociology of Art and Cultural Production”. *Cultural Sociology* June 2012 vol. 6 no. 2 201-216.
- DANTO, A. *Andy Warhol*. New Haven, CT: Yale University Press, 2009.
- DANTO, A. “La idea de obra maestra en el arte contemporáneo”. En DANTO, A. et al. *¿Qué es una obra maestra? (2000)*. Barcelona: Crítica, 2002.
- DANTO, A. *Philosophizing art: selected essays*. Berkeley: Univ. of California, 1999.
- DANTO, Arthur. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. (1997) Paidós, Buenos Aires, 2012.
- DAY, Robert A. 1998. *How to write and publish a scientific paper*.
- DELAFUENTE, Eduardo. “The ‘New Sociology of Art’: Putting Art Back into Social Science Approaches to the Arts”. *Cultural Sociology* 1: 409-425. 2007. Access Feb 2013.
- DELAFUENTE, Eduardo. “The Artwork Made Me Do It: Introduction to the New Sociology of Art”. *Thesis Eleven*, 2010. Pp. 3-9.
- DEL CONT, Valdeir. 2004. “Trajetórias e biografias como métodos de pesquisa”. En KOFES, Suely (org.) *Cadernos do IFCH*, nº 31. Pp. 283-292.
- DELEUZE, Gilles. “O que as crianças dizem”. In: *Crítica e clínica*. São Paulo, SP: Editora 34. 1997.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é a filosofia?* (1991). 3. ed. RJ: Ed. 34, 2010.

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia* (1980). [Valencia]: Pre-Textos, 2002.
- DOWNIE, Andrew. "The World's Worst Traffic Jams". In *time.com*: 2008.
- EDENSOR, Tim. "Defamiliarizing the Mundane Roadscape". In *Space & Culture*. Vol. 6. nº 2. May. 2003.
- ELIAS, N. *Mozart: Portrait of a genius*. University of California Press, California, 1993.
- ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 2000.
- ESHUN, Kodwo. *More Brilliant than the Sun: Adventures in Sonic Fiction*. Quartet Books, London. 1998.
- ESTEVES, Bernardo. "Gritomudonomuro". [*revista piauí*] nº 65.
- FEENBERG, Andrew & FREEDMAN, Jim. *When poetry ruled the streets. The May Events of 1968*. New York Press, 2001.
- FERNANDES, E. "Pichações: discursos de resistência conforme Foucault". *Maringá*, v. 33, n. 2, p. 241-249. 2011.
- FERNÁNDEZ GASALLA, Gabriel. "El deterioro de los espacios públicos y el vandalismo". In *Area Urbana* Año 8, Nº36, Mar-Abr 2012. Pp. 24-28.
- FERREIRA, Pedro Peixoto. *Música Eletrônica e Xamanismo: técnicas contemporâneas do êxtase*. Tese de Doutorado em Ciências Sociais. UNICAMP. 2006.
- FITCH, James Marston; SAWIN, Martica (ed.). *James Marston Fitch: Selected writings on architecture, preservation, and the built environment*. "Microclimatology". NY. Norton & Co., 2006.
- FOUCAULT, M. Of Other Spaces, Heterotopias (1967/ 1984). *foucault.info* 2012/08.
- FURTADO & ZANELLA. "Graffiti e cidade- sentidos da intervenção urbana e o processo de constituição dos sujeitos". *Revista Mal-estar E Subjetividade*, vol. IX, núm. 4, diciembre, 2009, pp. 1279-1302.
- GALLE, Helmut. "Del sujeto urbanizado a la destrucción de lo urbano". En BUCHENHORST, Ralph & VEDDA, Miguel (comp.). *Observaciones urbanas: Walter Benjamin y las nuevas ciudades*. Editorial Gorla, Buenos Aires, 2008. Páginas 147-159.
- GALLETTO, Thiago Pires. *Cena musical independente paulistana - início dos anos 2010: a "música brasileira" depois da internet*. 2013. Dissertação (mestrado), UNICAMP.
- GANZ, Nicholas. *O mundo do graffiti : arte urbana dos cinco continentes* / Nicholas Ganz; organizado por Tristan Manco. Imprenta São Paulo, SP: WMF Martins Fontes. 2010.
- GHANEM, Nadia. "Brazilian Graffiti Fire: Pixação by Joao Wainer + Roberto T. Oliveira (Documentary Review)". *soulculture.com* 2010.

- GOFFMAN, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (1959). Buenos Aires: Amorrortu. 1987.
- GOFFMAN, Erving. *Comportamento em lugares públicos: notas sobre a organização social dos ajuntamentos* (1963). Petrópolis: Vozes. 2010.
- GOFFMAN, Erving. *Encounters: Two Studies in the Sociology of Interaction*. Penguin Books Ltd, Harmondsworth, Middlesex. 1972.
- GOODSELL, Charles T. "The Concept of Public Space and Its Democratic Manifestations". *The American Review of Public Administration*. Pp. 361-383. 2003.
- GORDON CHILDE, V. "The Urban Revolution". *The Town Planning Review*, Vol. 21, No. 1 (Apr., 1950). Liverpool University Press. Pp. 3-17. 2011/09
- GORELIK, Adrián. "El romance del espacio público". In *alteridades*. 2008.
- GORZ, André. 2010. *Ecológica*. Ed. Annablume. São Paulo.
- GREENBAUM, Hilary & RUBINSTEIN, Dana. "The Origin of Spray Paint". *New York Times*. 4 de Noviembre, 2011. Acceso 2014.02
- GUATTARI, Felix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34. 2012.
- GUATTARI, Felix. "Ritournelles et affects existentiels". *revue-chimeres.fr* 2013/06.
- GUBER, Rosana. *La etnografía: método, campo y reflexividad*. Siglo xxi, Bs. As., 2011.
- HAMMERSLEY, Martyn & ATKINSON, Paul. *Ethnography: Principles in Practice*. (1983) Routledge. 3rd edition, 2007.
- HARRIS, David Evans. "São Paulo: A City Without Ads". *Adbusters.org*. 2007.
- HANNERZ, Ulf. "The City as Theater: Tales of Goffmann". In *Exploring the city: inquiries toward an urban anthropology*. New York, NY: Columbia University Press, 1980.
- HEINICH, Nathalie. 1996. *The Glory of van Gogh*.
- HELLER, Eva. *Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona: G. Gili, c2004.
- HOBSBAWM, Eric. *La era del imperio, 1875-1914*. (1987). Planeta (biblioteca bolsillo), Buenos Aires, 2003.
- HOBSBAWM, Eric. "Reflections on Anarchism". *Revolutionaries* (1973), Chapter 9.
- HUGHES, Everett C. *The sociological eye: Selected papers*. New Brunswick: Transaction Books, (1971) 1984.
- INGOLD, Tim. "In defence of handwriting". *Lines - A Brief History*. Routledge, NY, 2007.
- INGOLD, Tim. "Culture on the Ground - The World Perceived Through the Feet". *Journal of Material Culture* Vol. 9(3): 315–340. 2004.
- INGOLD, Tim & VERGUNST, Jo Lee (eds.). *Ways of Walking-Ethnography and Practice on Foot*. Ashgate Publishing, Burlington, 2008.

- IVSON, Cripta Djan. “Essa arte aí...é vandalismo?”. *PapodeHomem*. 2011.
- JACKSON, Bruce. “Life in the Arkansas Penitentiary”. In BECKER, Howard S. *Exploring society photographically*. The University of Chicago Press, Evanston, IL. 1981.
- JACOB, Alexander Marius. *Por qué he robado*. In nodo.org Accessed Sept 2013.
- JACOBS, Jane. *The death and life of great American cities*. New York, NY: Vintage, 1961.
- JUÁREZ, Benjamín. “1978-2013. Arte urbano paulistano - entre deterioro urbano y paisajismo turístico”. Reunión Antropológica del Mercosur, GT38, Córdoba, 2013.
- JUÁREZ, Benjamín. “El legado de Durkheim en Schutz: Hacia un horizonte en común”. *Enfoques*, 2008.
- JUNQUEIRA, Joana Benetton. *Cosmologias paulistanas do contato: uma etnografia*. Tese (doutorado), UNICAMP. 2013.
- KARATZOGLIANNI, Athina & ROBINSON, Andrew. *Power, Conflict and Resistance: Social Movements, Networks and Hierarchies* [manuscript in pre-publication form] 2010  
[http://works.bepress.com/athina\\_karatzogianni/3](http://works.bepress.com/athina_karatzogianni/3)
- KASPER, Christian Pierre. *Habitar a rua*. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciencias Humanas, Campinas, SP. 2006.
- KELLING, George & COLES, Catherine. *Broken Windows: Restoring Order and Reducing Crime in Our Communities*. NY: The Free Press. 1997.
- KELLING, George L. & WILSON, James Q. “Broken Windows: The police and neighborhood safety”. *The Atlantic*. MARCH 1982.
- KESSLER, Gabriel. *El sentimiento de inseguridad. Sociología del temor al delito*. Buenos Aires, Siglo xxi editores, 2009.
- KESSLER, Lucenira L. *Diálogo de traços: etnografia de praticantes de apropriações visuais do espaço urbano em Porto Alegre*. Dissertação de mestrado. Orientadora: Dra Claudia Fonseca. 29 de fevereiro. Porto Alegre: PPGAS/UFRGS. 2008.
- KOOLHAS, R. “La ciudad genérica”. En *S, M, L, XL* (1995). [www.elobservatorio.info](http://www.elobservatorio.info) Access 12 september 2012.
- KOZAK, Claudia. *Contra la pared. Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas*. Buenos Aires, Ediciones del Rojas. 2004.
- KRAMER, Ronald. “Painting with permission: Legal graffiti in New York City”. *Ethnography*, 2010. Pp. 235–253.
- KROPOTKIN, Piotr. *La Conquista del Pan (1892)*. Libron de Anarres, Buenos Aires, 2005.
- LARA, Arthur. *Grafite: arte urbana em movimento*. Mestrado em Ciências da Comunicação. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. 1996.

- LARSEN, Håkon. "Will you take my picture? Some reflections on the relationship between photography and tourism". Published in *Sosiologisk Årbok*; 1:115-130, 2005.
- LASALLA, Gustavo. *Pichação não é pixação - Uma introdução à análise de expressões gráficas urbanas*. Altamira Editorial, SP, 2010.
- LATOUR, Bruno. *Cogitamus: Seis cartas sobre las humanidades científicas*. Paidós, Buenos Aires, 2012.
- LATOUR, Bruno. "Making Things Public". In *Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM)*, Karlsruhe (Alemania), 16 de Marzo de 2005.
- LATOUR, Bruno. "What is iconoclasm? Or is there a world beyond image wars?" [www.bruno-latour.fr](http://www.bruno-latour.fr) 2002. Access June 2012.
- LATOUR, Bruno. "No congelarás la imagen: O cómo no desentenderse del debate ciencia-religión". *Etnografías Contemporáneas* 3 (3), 17-43. 2002.
- LATOUR, Bruno. *Jamais Fomos Modernos: ensaios de antropologia simétrica (1991)*. Editora 34, Rio de Janeiro, 2011.
- LEITE, Antonio Eleilson. "Um Dia do Grafite para São Paulo". [acaooeducativa.org.br](http://acaooeducativa.org.br) 30 de Abril de 2004.
- LEMOS, CARLOS. A. C. *O álbum de Afonso: a reforma de São Paulo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2001.
- LEWISHON, Cedar. *Abstract Graffiti*. Merrell Publishers, 2011.
- LIMA FILHO, Henrique Espada Rodrigues. *Microstoria: escalas, indícios e singularidades*. 1999. Tese UNICAMP.
- LINDE, Pablo. "El shopping como guardería". *LaVoz* (de *El País*, Madrid). 29/01, 2012.
- LORENZ, Konrad. *La Acción de la Naturaleza y el Destino del Hombre*. Alianza, 1988.
- LORENZINO, Ariana de Abreu. *A poetica de Gentileza : um patrimônio carioca*. Dissertação (mestrado) - UNICAMP, 2009.
- MAGRO, Viviane Melo de Mendonça. *Meninas do graffiti: Educação, adolescência, identidade e gênero na culturas juvenis contemporâneas*. Campinas. 2003.
- MEDINA MARTINEZ, Mariana; et al. "Vivendo no trecho: um ensaio etnográfico sobre "mordedores de rua"". *Revista do núcleo de antropologia urbana da USP*. Ano 2, versão 3.0, julho de 2008.
- MITCHEL, W.J.T. "What Do Pictures 'Really' Want?", *October* 77: 71–82. 1996.
- MUMFORD, Lewis. *The City in History. Its origins, its transformations, and its prospects* (1961). Penguin books: Lonron, 1966.
- NANCY, Jean-Luc. *La ciudad a lo lejos* (2011). Bordes Manantial, Buenos Aires, 2013.

- NAVES, Santuza Cambraia. 2007. *A entrevista como recurso etnográfico*. Matraga, Rio de Janeiro, v.14, n.21. Pp. 155-164.
- NEWMAN, Saul. *Power and Politics in Poststructuralist Thought - New Theories of the Political*. Routledge, New York, 2005.
- NOGUEIRA, Cristiana. "A (im)permanência do traço: rastro, memória e contestação". *PRACS-UNIFAP*, No 2. Dez. 2009. Access Dic 2012.
- OLIVEIRA, Marcelo Augusto Nahuz de. *Avenida Paulista: a produção contemporanea de uma paisagem de poder*. Dissertação (mestrado) - UNICAMP, Instituto de Filosofia e Ciencias Humanas, Campinas, SP. 1998.
- PAIM, Augusto; ORTIZ, Bruno; PICCINI, Maurício. "So Close, Faraway! Homeless in Brazil". [cartoonmovement.com/icomic/54](http://cartoonmovement.com/icomic/54) 2013.
- PEREIRA, Alexandre Barbosa. "Quem não é visto, não é lembrado. Sociabilidade, escrita, visibilidade e memória na São Paulo da pixação". *Cadernos de Arte e Antropologia*, no 2. Pp. 55-69. 2012.
- PEREIRA, Alexandre Barbosa. "As marcas da cidade: a dinâmica da pixação em São Paulo". *Lua Nova*, p. 143-162, 2010.
- PEREIRA, Alexandre Barbosa. *De rolê pela cidade: os pixadores em São Paulo*. Mestrado em Antropologia. Universidade de São Paulo, USP, Brasil. Ano de Obtenção: 2005.
- PETIT, Michèle. *A arte de ler: ou como resistir à adversidade*. Tradução de Arthur Bueno, Camila Boldrini. 2. ed. São Paulo, SP: Editora 34, 2012.
- Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. *LEI Nº 12.408, DE 25 DE MAIO DE 2011*. planalto.gov.br
- Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. *LEI Nº 9.605, DE 12 DE FEVEREIRO DE 1998*. planalto.gov.br
- PRIETO, Douglas. In Magazine 100 % Skate. 2012 (oct).
- QUINO. *Toda Mafalda*. Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2001.
- QUINZÁN, Antonio. "Street Art: el arte del graffiti en el Beco do Batman de Sao Paulo". [viajesyfotografia.com](http://viajesyfotografia.com) mayo 2014.
- READ, Herbert. *Arte y Alienación*. prensaestudiantil.com Access 21/07/13.
- RIBEIRO, Baixo & MARTINS, Mariana. Entrevista "Arte como estilo de vida". In Revista: *achoqueé isso*. Pp. 4-20.
- ROLNIK, Raquel. Entrevista: "La misión del urbanismo es redistribuir riqueza y enfrentar la exclusión". *Café de las Ciudades -web-*. -año 1-nº 1-nov. 2002.
- ROSA, Lúcia. "Projeto Dulcinéia Catadora". *revista de cultura* # 62, fortaleza, são paulo - março/abril de 2008.

- ROWE, Michael & HUTTON, Fiona. "Is your city pretty anyway?" Perspectives on graffiti and the urban landscape". In Australian & New Zealand Journal of Criminology. Vol. 45 no. 1, pp. 66-86. April 2012.
- RUBINICH, Lucas. "Con los pies en la tierra: notas sobre dos experiencias de campo", en *Apuntes de investigación*, Nº 2/3 1998, Fundación del Sur, Buenos Aires.
- RUIZ, Maximiliano. *Walls and Frames. The art from the streets*. Gestalten.
- SALES, Ana Célia Garcia de. *Pichadores e graffiteiros: manifestações artísticas e políticas de preservação do patrimônio histórico e cultural de Campinas-SP* Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 2007.
- SANDBERG, Sveinung. "CANNABIS culture: A stable subculture in a changing world". *Criminology and Criminal Justice*. 2012.
- SAWAYA, Silvio Ricardo. *Entre a paranóia da imaginação e a percepção alucinatória : hip-hop e postura de oposição na sociedade do fim da história*. UNICAMP, 2011.
- SCHACTER, Rafael. 2008. "An ethnography of iconoclasm. An investigation into the Production, Consumption and Destruction of Street-art in London". *Journal of Material Culture*, Vol. 13 (1): 35-61.
- SCHVARSBERG, Gabriel. "Sujeitos ambulantes: pistas para uma nomadologia urbana". Revista Rua | Campinas | Número 18 – Volume 1 | Junho 2012. Access Sept 2012.
- SENAC, Eduardo. *La precisión de la fiebre*. Córdoba: Llanto de mudo ediciones. 2006.
- SILVA, Rogério de Souza. *A periferia pede passagem: trajetória social e intelectual de Mano Brown*. 2012. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP.
- SILVEIRA, Fabrício. *Grafite expandido*. Modelo de Nuvem, Port Alegre, 2012.
- SILVEIRA JUNIOR, Nelson Eugenio de. *Superfícies alteradas: uma catografia dos grafites na cidade de São Paulo*. 1991. [151]f. Dissertação (mestrado) - UNICAMP, IFCH, SP.
- SIMMEL, Georg. *El individuo y la libertad*. Ensayos de crítica de la cultura. Ediciones península. 1986.
- SKATVEDT, Astrid & COSTAIN SCHOU, Kirsten. "The beautiful in the commonplace" *European Journal of Cultural Studies*. 2008. 11: 83.
- SPINELLI, Luciano. "Pichação e comunicação: um código sem regra". *LOGOS 26: comunicação e conflitos urbanos*. Ano 14, 1º semestre 2007. 111-121.
- SOUZA, David da Costa Aguiar de. "Desvio e sociabilidade delinqüente: uma abordagem acerca do ethos e das motivações dos pichadores de muros". *Reunión Antropológica del Mercosur*, GT21, Ponencia 17, 2009.

- SOUZA, David da Costa Aguiar de. *Pichação carioca: etnografia e uma proposta de entendimento*. Dissertação (mestrado) - Programa de Pós Graduação em Sociologia e Antropologia, IFCS, UFRJ. 2007.
- TARDE, Gabriel. *Las leyes sociales (1898)*. Gedisa, Barcelona, 2013.
- TARDE, Gabriel. *Monadología y sociología (1895)*. Cactus, Buenos Aires, 2006.
- TRUFFAUT, François. *O cinema segundo François Truffaut*. Textos reunidos por Anne Gillain. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1990.
- TZARA, Tristan. *Siete Manifiestos Dada (1924-63)*. llanto de mudo, Córdoba.
- URRY, John. The “system” of automobility. In *Theory, Culture & Society*. Vol. 21 (4/5): Pp. 25-39. 2004.
- VAINER, Carlos. “Cidade de Exceção: reflexões a partir do RJ”. [anpur.org.br](http://anpur.org.br) 2011.
- VAN DUPPEN, Jan. *The Cuvrybrache as Free Place: The diverse meanings of a wasteland in Berlin*. Master thesis, Urban Geography, University Utrecht, July 2010.
- VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Théo (1873-1890)*. L&PM Pocket, Porto Alegre, 2014.
- VELHO, Gilberto. *Um Antropólogo na Cidade: Ensaios de Antropologia Urbana*. Seleção e apresentação: Hermano Vianna, Karina Kuschnir e Celso Castro. Zahar: Rio de Janeiro, 2013.
- VIANNA, Hermano. *O misterio do samba (1995)*. Rio de Janeiro, Zahar, 2012.
- VIRILIO, P. *La ciudad sobreexpuesta*. In [www.lugaradudas.org](http://www.lugaradudas.org) Access 10 Dic 2012.
- VIRILIO, Paul. “Todo París”. In *Revista Artefacto* N° 5, Buenos Aires, 2003-2004. Pp. 93-96.
- VON UEXKÜLL, Jakob. *Cartas biológicas a una dama*. Editorial Cactus, Buenos Aires, 2014.
- WAINER, João. “A escrita dos invisíveis”. [wordpress.com](http://wordpress.com) 2009 Acceso 2014.09
- WAINER, João, (coaut.), BOLETA (coaut.). *Ttsss : pixação, the vastest art* São Paulo, Brazil. Ed. do Bispo, São Paulo. 2006.
- WILLIAMS, R. *O campo e a cidade*: Na história e na literatura (1973). Companhia das letras, São Paulo. 2009.
- WILKIS, Ariel y GORBÁN, Débora. “Relaciones de sentido e intercambios sociales en torno a los “personajes urbanos” en la Ciudad de Buenos Aires: los recolectores de residuos y los vendedores de las “publicaciones de calle””. In *Jornadas de Estudos Sociais da Economia* 2006.

# Filmografía (por Director)

- ANDERSON, Paul Thomas. 1999v. *Magnolia*. New Line Cinema. 188 min.
- ARAVENA, Pablo. 2005v. *Next: A Primer on Urban Painting*. Love Streams Productions. 95 min.
- BABENCO, Hector. 2003v. *Carandiru*. Columbia TriStar Filmes do Brasil. 145 min.
- BABENCO, Hector. 1981v. *Pixote: A Lei do Mais Fraco*. Embrafilme. 128 min.
- BANKSY. 2010v. *Exit through the gift shop*. Paranoid Pictures. 87 min.
- BÜHLER, Maíra; PASTORELO, Paulo; SODRÉ, João. 2010v. *Elevado 3.5*. Primo Filmes. 75 min.
- CARPENTER, John. 1988v. *They Live*. Alive Films. 93 min.
- CHALFANT, Henry ; SILVER, Tony. 1984v. *Style Wars*. PBS. 69 min.
- CLAUSEN, Christina. 2008v. *The Universe of Keith Haring*. OverCom. 90 min.
- COELHO, Gustavo; GUERRA, Marcelo; CAETANO, Bruno. 2011v. *Luz, câmera, pichação*. (indep.) 104 min.
- DUNNING, George. 1968v. *Yellow Submarine*. Apple Corps. 85 min.
- FINCHER, David. 1999v. *Fight Club*. Fox 2000 Pictures. 139 min.
- FORSTER, Marc. 2006v. *Stranger Than Fiction*. Columbia Pictures. 113 min.
- GANSEL, Dennis. 2008v. *Die Welle*. Rat Pack Filmproduktion GmbH. 107 min.
- GERVAIS, Ricky, ROBINSON, Matthew. 2009v. *The Invention of Lying*. Warner Bros. 100 min.
- GILLIAN, Terry. 1979v. *Life of Brian*. National Film Trustee Company. 94 min.
- HARRIS, Ed. 2000v. *Pollock*. Pollock Films. 122 min.
- HERZOG, Werner. 2010v. *Cave of Forgotten Dreams*. Creative Differences. 90 min.
- HOBLIT, Gregory. 1996v. *Primal Fear*. Paramount Pictures. 129 min.
- HUSTWIT, Gary. 2007v. *Helvetica*. Veer. 80 min.
- HUSTWIT, Gary. 2011v. *Urbanized*. 85 min.
- KOHL, Alan. 2008v. *Roadsworth: Crossing the Line*. Loaded Pictures. 72 min.
- KUBRICK, Stanley. 1960v. *Spartacus*. Universal Pictures. 197 min.
- LAWRENCE, Francis. 2005v. *Constantine*. Warner Bros. 121 min.
- LEE, Spike. 1992v. *Malcolm X*. Warner Bros. 202 min.
- LINKLATER, Richard. 2001v. *Waking Life*. Independent Film Channel (IFC). 99 min.
- McCORMICK, Matt. 2002v. *The Subconscious Art of graffiti Removal*. In Metagraffiti.
- MENDES, Sam. 1999v. *American Beauty*. Dreamworks. 122 min.
- MESQUITA, Marcelo, VALIENGO, Guilherme. 2013v. *Cidade Cinza*. 85 min.
- MOORE, Rich. 2012v. *Wreck-It Ralph*. Walt Disney Animation Studios. 101 min.

- NOLAN, Christopher. 2008v. *The Dark Knight*. Warner Bros. Pictures. 152 min.
- PRAY, Doug. 2005v. *Infamy*. 1171 Production Group. 90 min.
- REISS, Jon. 2007v. *Bomb It*. Flying Cow Productions. 93 min.
- ROSE, Aaron; LEONARD, Joshua. 2008v. *Beautiful Losers*. Perception Media. 90 min.
- TAYLOR, Astra. 2008v. *Examined Life*. Sphinx Productions. 87 min.
- TRUFFAUT, François. 1966v. *Fahrenheit 451*. Universal Pictures. 112 min.
- WAINER, João; OLIVEIRA, Roberto T. 2009v. *Pixo*. Sindicato Paralelo Filmes. 61 min.
- WHYTE, William H. 1998v. *Social Life of Small Urban Spaces*. Municipal Art Society of New York.  
58 min
- ZIMMERMANN, Pedro. 2008v. *Arte, Ordem e Caos*. V2 Cinema. 54 min.

# Videos on-line

- BORDEN, Iain. 2012v. *Bartlett International Lecture Series*. vimeo. 96 min.
- BERLIN KIDZ. Full movie. 90 min. youtube.
- coletivo.tv. 2011v. *Dia do Graffiti*. vimeo. 14 min.
- COOL HUNTING. 2010v. *Pixaçao*. vimeo. 4 min.
- DESCULPE A NOSSA FALHA. 2012v. *Cripta, WLA, Biscoito e KRT pixam estúdio da posTV*. youtube. 85 min.
- DiaaDiaComAr. 2013v. *Todos somos negros, las baldosas de José Sasia*. youtube. 1 min.
- HADDAD, Raphael. 2012v. *In Bed with Invader*. vimeo. 14 min.
- Jornal da Gazeta. 2014v. *Entrevista com Alexandre Barbosa Pereira sobre “rolezinhos”*. youtube
- JR. 2011v. *My wish: Use art to turn the world inside out*. ted.com 24 min.
- LELO. 2014v. *Cabezas*. Instalación con Frech Napp en Galería Kosovo, Junio. Córdoba, Argentina. vimeo. 4 min.
- mtsemteto. *QUEM MANDA NA CIDADE EM QUE VOCÊ VIVE?* youtube. 6 min.
- NOWELL, Peter. 2014v. *Cubic Bezier Curves - Under the Hood* vimeo. 5 min.
- PIAI, Lucan. 2013v. *120 lbs*. USAEM. youtube. 13 min.
- PINSDORF, Wiland. 2008v. *Samparkour*. vimeo.com
- Pixo (Documentário). 2010v. *Untitled*. vimeo. 7 min.
- TAMAN, Paulo. 2011v-2013v. *Sampagraffiti*. youtube. 18 episodios (entre 5-10 min. c/u). Entre-vistados: Vado do Cachimbo, Biofa e Pixote, Dingos, Nick Alive, Galo, Tikka, Truff, Gen Duarte, Feik, Ozi, Cavera, Cranio, Jhoao Henr, Iskor, Vermelho, Magrela, Sipros, Ignoto.
- Tec. 2012v. *ruta 9*. vimeo. 17 min.
- TheLeocpg. 2012v. *xarpi rio de janeiro*. youtube. 7 min.
- vjsuave. 2012v. *Homeless*. vimeo. 3 min.



# Glosario

Intervenciones urbanas, o simplemente una intervención, es el nombre más genérico para abarcar los variados estilos de estética que dejan marca en la calle <sup>121</sup>. El diagrama de Venn de esta sección NO procura ser representativo de las dimensiones que ocupan las intervenciones en la ciudad. Es simplemente para hacer la distinción gráfica entre los principales estilos de intervención. Personas/grupos se solapan al usar varios estilos.

**Graffiti/Street Art**= El graffiti es una categoría muy amplia en Brasil. En general se la usa como sinónimo del *street-art*. Es un medio en el que la mayoría de los practicantes buscan hacer de este trabajo un medio de vida. No todos siguen esta vía, también hay quienes solo pintan por gusto. En este registro están las pinturas más coloridas que demandan más tiempo en hacerlos. Tienden a abarcar paredes enteras, murales por ejemplo, que son bien pagos por galerías, entidades estatales, y hasta dueños de propiedades, para evitar el pixação/pixo. Estas intervenciones son hechas con pintura, sobre todo en spray, pero no excluye el uso de otros materiales <sup>122</sup>.

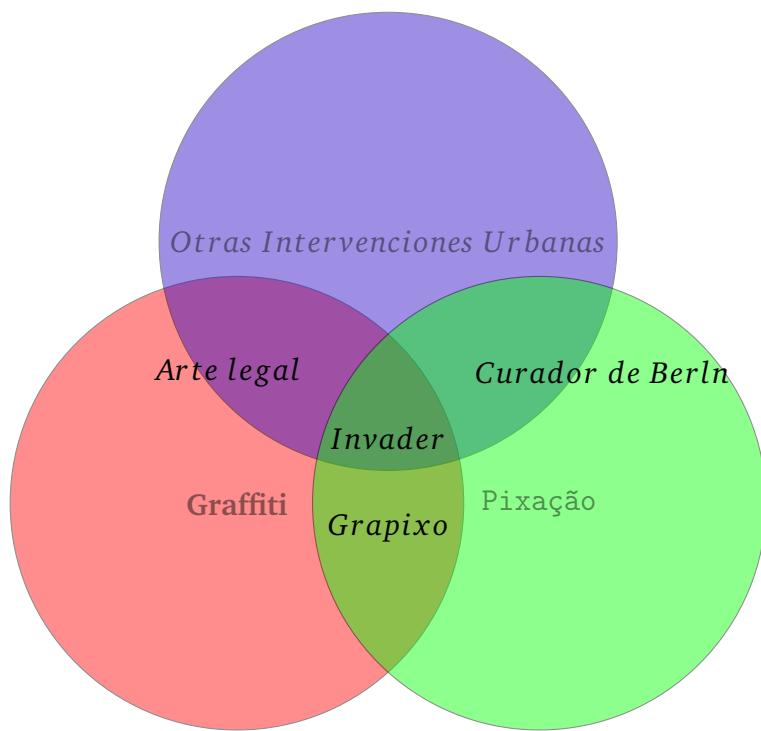
**Pixaçao/Pixo** <sup>123</sup> = También llamado *tag recto*. Una gran presencia en la ciudad, São Paulo tiene su estilo caligráfico propio: una mezcla de influencias del heavy metal en letras mayúsculas, estética entre gótica y de runas antiguas. Están en locales altos (ver parte superior de la imagen) y también firmas a escala humana en paredes a la altura del suelo. El estilo varía de localidad a localidad, pero es una práctica común entre los jóvenes de la periferia de todo el país. El pixo en general tiene un humor, un espíritu en sintonía con la escritura asémica. Sobre todo el pixo carioca, *xarpi*, de trazo más ondulado y continuo.

---

<sup>121</sup> Las intervenciones, y otras miles de maneras de estar en la ciudad, forman lo que Nancy llama “el arte de hacer la ciudad”: Arte de los que viven la ciudad, y también de la ciudad misma como protagonista del hacer urbano. Eso inspiró el del trabajo: *Arte urbano*.

<sup>122</sup> El *street-art* en São Paulo puede ser legal. Pero el sentido cambia en otros lugares. Banksy, por ejemplo, es conocido del mundo del *street-art*. Pero nadie sabe su identidad. Shepard Fairey, por otra parte, es conocido mundialmente desde su pancarta en azul y rojo de Barack Obama. Hace muchos años pegó, y todavía hace, stickers y carteles con la pegatina OBEY, inspirado en el film *They Live*, de Carpenter (1988v) como ataque contra la máquina publicitaria, cuestionando el (des)orden social.

<sup>123</sup> No confundir con **Pichaçao/picho** = Es la palabra genérica para cualquier rayón hecho al azar en una pared. Esta palabra también se usaba, sobre todo en el pasado, para nombrar genéricamente a los pichadores. Hoy estos ya se reconocen a sí mismos con todas las propiedades de un grupo particular, pero grande: los pixadores, que hacen pixação, no pichaçao. Son miles y cada vez más a la vista. El pichaçao puede abarcar desde frases de amor, firmas monocromas, y sobretodo para escribir letras de protesta. “Não vai ter copa” entraría en esta categoría. Lo cual no quita que puedan ser pixadores los que la escriban/dibujen.



# Índice alfabético

## Artistas

- Abismo, 33, 37  
Alexandre Orion, 40, 128  
Banksy, 1, 50, 89, 145  
Basquiat, Jean-Michel, 53  
Bazco, 69  
Biscoito, 38  
BLU, 85  
Boleta, 11, 58  
Canastra, 117  
Carlos Adão, 13, 100, 101  
Chivitz, 107  
Cobal, 41  
Cranio, 70  
Cripta Djan, 33, 38, 62  
Elián, 5, 87  
Eltono, 87, 122  
Enivo, 82  
Exorcity, 38  
Fairey, Shepard, 145  
Forge, Alice, 117  
French Napp, 5, 93, 99  
Haring, Keith, 53  
Invader, 39, 56, 57, 77  
Lelo, 5, 38, 91, 93, 99  
Lixomanía, 38  
Mais Amor Por Favor, 92, 117  
Melim, Daniel, 117  
Mielnik, Flavia, 117  
NDRUA / Ninguem Dormi, 58, 89, 90  
Niggaz, 41, 82  
Nina, 60  
Nove / digital-orgânico, 86, 88  
Nunca, 72  
Os Gêmeos, 11, 13, 38, 59, 72  
Parbo, 87  
Pollock, Jackson, 42  
Profeta, 57, 58, 79  
Rui Amaral, 123  
Sampagraffiti, 18 artistas, 77  
Senac, Eduardo, 121  
Sliks / Destruição Em Massa, 39–42  
Speto, 24, 60, 82  
Tec (Fase), 5, 25, 30, 111  
Tikka, 60  
Valente, Pedro, 117  
Vallauri, Alex, 53, 59  
Vithe, 41  
Warhol, Andy, 53  
William, 38, 49  
Zezão, 60  
Zumi, 79, 117

## Galerías

- A7MA, 58, 86  
Choque Cultural, 77, 86, 87, 117  
Kosovo Gallery (Argentina), 93, 94  
Tag & Juice, 86

## Lugares

- Avenida Cruzeiro, 13, 66, 75  
Avenida Paulista, 13, 67  
Avenida Sumaré, 85

Berlín, Cuvry Straße, 84  
Carandiru, 66  
Galeria do Rock, 45, 55, 67  
Lapa, 101  
Liberdade, 76  
Marginal Pinheiros, 128  
Marginal Tietê, 37  
Metrô de São Paulo, 15  
Praça da Sé, 12  
Praça Roosevelt, 67, 71  
Rua Augusta, 20, 77, 125  
Rua da Consolação, 68, 72, 89  
Rua Henrique Schaumann, 75, 92  
Rua Joao Moura, 85  
SESC / Ipiranga, 92  
UNICAMP Campinas, Barão Geraldo, 11,  
84, 107  
Beco do Estupro (El Callejón de la Violación), 35, 84  
Vila Madalena, 68, 75, 88  
Beco da Vila Madalena, 76  
Beco do Aprendiz, 33, 59, 68, 76, 79,  
82, 84, 86, 109, 117  
Beco do Batman, 5, 41, 42, 58, 59, 68,  
76–79, 82–86, 90  
Beco do Graffiti, 59, 76  
Cementerio de São Paulo, 82, 85, 86  
Praça das Corujas, 79

## Museos

MaM, 13, 59, 75, 109  
MASP, 65, 67