

Nuevas formas de *street art*: una aproximación desde la teoría de los campos

New forms of *street art*: an approach from the Field theory

Melina Amao Ceniceros*

Doctorante de El Colegio de la Frontera Norte, México

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-2207-6677>

DOI: <http://dx.doi.org/10.28928/revistaiztapalapa/822017/aoti/amaocenicerosm>

Resumen

El objetivo de este artículo es analizar al *street art* como sistema social con base en la teoría de los campos de Bourdieu y comprender así las formas de participación que los productores de murales tienen en la intervención gráfica urbana, en su dimensión autorizada. Mediante entrevistas realizadas a muralistas de Tijuana se identificaron disputas materiales y simbólicas, mismas que configuran nuevas formas de intervención urbana que producen contrasentidos a formas anteriores de intervención, lo que desafía las reglas del *street art* en su sentido *Old School*.

Palabras clave: arte urbano, teoría de los campos, ciudad, mural callejero, Tijuana.

Abstract

The aim of this paper is to analyze *street art* as a social system based on the Bourdieu's field theory and to understand the forms of participation that the producers of murals have in the urban graphic intervention, in its authorized dimension. Through interviews with muralists in Tijuana, material and symbolic disputes were identified, configuring new forms of urban intervention that produce counter-meanings to previous forms of intervention, which defies the rules of *street art* in its *Old School* significance.

Key words: street art, field theory, city, street mural, Tijuana.



IZTAPALAPA

Agua sobre lajas

melinamao@gmail.com

El *street art* como intervención gráfica-pictórica del espacio urbano ha sido un tema de estudio para las artes y los estudios visuales en tanto producto estético-ideológico; también para los estudios de juventud desde el enfoque de la identidad; y para los estudios urbanos desde las perspectivas del derecho a la ciudad y producción del paisaje. Aquí se plantea estudiarle desde la sociología, empleando la teoría de los campos de Pierre Bourdieu, a fin de analizarle no como práctica, producto o proceso sino como sistema social. El objetivo de ello es distinguir las fuentes de legitimidad en el *street art*, aquello que disputan sus participantes (lo que está en juego bajo condiciones específicas), sus estrategias de conservación de los bienes del campo o, bien, sus formas de quebrantamiento de las reglas inminentes; esto para conocer las nuevas formas que ha adquirido este campo. El tema se delimita tanto geográficamente como en formatos de intervención: se decidió realizar este estudio en Tijuana (ciudad mexicana fronteriza colindante con los Estados Unidos) por la antigüedad que el campo tiene (más de 25 años) y por su cercanía con las lógicas del *street art* estadounidense, lo que brinda caracterizaciones particulares al campo frente a otras ciudades. El formato de intervenciones gráficas urbanas seleccionado fue el mural callejero pero en su estatus autorizado, es decir, elaboraciones no clandestinas; esto en el contexto de una alta producción de murales de este tipo durante la última década. Cabe aclarar que dicha delimitación no tuvo pretensiones semióticas, sino que fue a través del mural callejero autorizado que se identificó a los sujetos a participar en el estudio. Mediante un análisis detallado de las características y los procesos de la configuración artístico-urbana en el pasado reciente de Tijuana, este trabajo contribuye a la comprensión de las transformaciones que ha experimentado el campo del *street art* a raíz de la incorporación de nuevos agentes que cuestionan y replantean su sentido social y estético. Visibiliza, además, procesos de adecuación y relevo generacional en este campo; y confirma la pertinencia de la perspectiva bourdieuniana para el estudio de fenómenos contemporáneos. Es oportuno señalar que este artículo se desprende de una investigación más amplia que forma parte de mi tesis de posgrado, para obtener el grado de Maestra en Estudios Culturales, en la línea de investigación Identidad, fronteras y

migración con enfoque en producción simbólica, tesis presentada en 2014 donde también se abordaron aspectos como los sentidos y significados del mural callejero, y la experiencia ambiental-emocional en la producción de paisaje urbano.

***Street art*, no ‘arte callejero’ ni grafiti**

La selección del término *street art* frente a otras formas de enunciar el ejercicio y resultado de intervenir las paredes del espacio urbano con expresiones gráfico-pictóricas responde a una discusión conceptual que atraviesa argumentos semántico-sociales. Esta discusión se establece frente a “arte urbano/callejero” y “graffiti”.

Es común que se emplee el término “arte urbano” o “arte callejero” para referir a los murales realizados en el espacio ciudadano, pero en este trabajo ambas expresiones se han descartado ante la amplitud de formatos que admiten, pues aluden a toda intervención inventiva que tiene como escenario la ciudad y que conserva un estatus de “sin permiso” (Abarca, 2010). Bajo esta noción no se discriminaría manifestación alguna mientras surja en lo urbano y posea matices de creatividad (sea mural, acto teatral, musical o dancístico) o de entretenimiento (como estatuas vivientes, mimos, magos, payasos...). Arte urbano o callejero indica, sí, que el contexto es la calle, pero la acción en ella es casi cualquiera en tanto sea deliberada, creativa y dirigida a espectadores. La búsqueda de un concepto más adecuado para designar a aquella práctica de intervención del espacio urbano que pudiendo o no ser clandestina (ilegal) deja huellas que modifican —de manera menos fugaz— la estética de las ciudades nos condujo a revisar la noción *graffiti* (*graffiti* en inglés), solo para encontrar un conflicto que no es menor: la connotación social negativa, misma que se superpone a toda etimología (*grapho*, *graffiare*, grafía) debido a que posee una fuerte carga de significado vinculada al pandillaje, a lo barrial y al vandalismo. Además (como se analiza más adelante) se trata de un vocablo que produce desacuerdo entre los sujetos que participan de la práctica. Es preciso señalar que el sentido negativo se encuentra legitimado por las estructuras de poder a través de los reglamentos para las ciudades: existen castigos para quien cometa *la falta* de rayar los espacios urbanos.¹ De igual manera, las campañas y programas emprendidos por las Secretarías

¹ El artículo 106 del Reglamento Bando de Policía y Gobierno para el Municipio de Tijuana, Baja California, establece —dentro de su Capítulo II— como una de las infracciones que afectan el patrimonio público o privado: “Pegar, rayar, pintar, escribir nombres, leyendas o dibujos en la vía pública, lugares de uso común, edificaciones públicas o privadas sin contar con el permiso de la autoridad municipal o de la persona que pueda otorgarlo conforme a la ley”.

de Seguridad Pública en coordinación con los Sistemas Educativos denominados “antigrafiti” producen y reproducen la percepción del grafiti como acción negativa, a la que se invita a repudiar-abatir. Algunos autores lo consideran un concepto no contemporáneo dado que limita su sentido hacia “imágenes de vandalismo y destrucción” (Ganz, 2008: 10), pero estamos hablando nuevamente de un sentido social estigmatizado que ha penetrado eficazmente en el sentido común.

El conflicto es la ausencia de un acuerdo teórico, tal como observa Ricardo Klein precisamente en la aproximación conceptual que realiza en 2012; pero ante ello en este artículo defendemos la noción *street art* al tomar la definición que hacen Visconti et al. (2010: 514) refiriendo con “formas duraderas de la transformación estética de lugares públicos” a las dimensiones espacial (urbana) y temporal (durabilidad) del *street art*, y a sus posibilidades estéticas (como producto) y sociales (como práctica y proceso). Así, se eluden los espacios cerrados (no públicos) y los actos performance callejeros; al mismo tiempo se admiten técnicas, materiales, formatos, significados, actores, lienzos y condición jurídica heterogéneas.

Es importante aclarar que *street art* y grafiti no son sinónimos, sino que desde la perspectiva que proponemos el primero contiene al segundo. Si bien algunos otros enfoques presentan ambos términos como momentos distintos de un mismo movimiento, aquí estudiamos el *street art* como un sistema social configurado a partir de lógicas, discursos, agentes, ideologías, técnicas y disputas concretas. Herrera y Olaya (2011) analizan el desarrollo de dichas manifestaciones para concluir que grafiti es un momento anterior al *street art*, y que asimismo *posgraffiti* es el momento posterior o actual. Colocan la centralidad en el carácter transgresor del *graffiti* (como elaboraciones siempre clandestinas), en las técnicas (preeminencia del aerosol) y en la estética (textual), componentes que se han diversificado en lo que agrupan bajo *street art* y *posgraffiti*, este último incorporado en la cultura pop mediante la mercantilización. De igual manera, Visconti et al. (2010: 513) precisan que “los tags² representan una expresión temprana del *street art*”, siendo los *tags* la forma primera —ahora entendida como *old school*—³ de este tipo de manifestaciones urbanas desde la década de los sesenta en Nueva York, lugar identificado como germinal de estas marcas, en aquel momento elaboradas por jóvenes inmigrantes que exhibían

² Tags alude a las letras o etiquetas plasmadas en el espacio urbano.

³ El sentido y estilo *old school* estaría caracterizado por el empleo de aerosol como técnica principal, la estética textual (*writing*) en la que se exhiba el pseudónimo del autor o del grupo al que pertenece, la territorialidad al marcar la mayor cantidad de espacios posible y “encimar” las marcas de los grupos contrarios, y la identificación con la noción grafiti-grafigero (o grafiti writer) para nombrarse.

sus apodos frente a una invisibilización social al pertenecer a comunidades segregadas (López, 1998: 176). Aunque también la consigna de protesta política de los movimientos estudiantiles franceses a finales de los sesenta ha sido considerada como una forma primera de *street art* paralela al surgimiento neoyorkino, tal como apunta Ángela López en “El arte de la calle” (1998). Lo que vincularía a ambas expresiones como antecedente o surgimiento del *street art* sería su naturaleza transgresora, el contexto urbano y la forma gráfica textual, aunque en Francia además del aerosol se emplearon carteles.

En la región fronteriza entre México y los Estados Unidos (particularmente entre las ciudades de Tijuana y San Diego) *street art* es un término que presenta cierto consenso entre la población que se dedica a intervenir la ciudad pictórica-gráficamente, es decir: no les es ajeno. Aunque la enunciación es una más de las disputas que se identificaron en el campo ya que no a todos los que realizan murales les ajusta la noción *graffiti* (por el estigma social) ni a todos les parece adecuado hablar, por ejemplo, de un *neomuralismo* (al considerarla una expresión rimbombante que se aleja del sentido primigenio del *street art*). Pero para estudiarlo como un sistema o campo social tenemos que el *street art* estaría caracterizado por la intervención del espacio urbano (no solo en paredes sino otras superficies como transporte público, bancas, ventanas, monumentos, señalizaciones viales) mediante elementos gráficos, pictóricos o cuasi-escultóricos que posean rasgos de creatividad en diversas técnicas, materiales (aerosol, acrílico, plumón, cartel, estencil, mosaico, textil, engomados) y formatos (piezas bidimensionales o en volumen), sin importar si se trata de realizaciones bajo autorización o clandestinas, ni el perfil de los autores (sean autodenominados artistas, diseñadores, grafiteros, muralistas, *street artists*, *graffiti writers*), así como tampoco la finalidad que persigan (irrumper, transgredir, territorializar, embellecer, dialogar, decorar, reivindicar, visibilizar, protestar, apropiar). El *street art* como campo abarca un rango de estéticas, técnicas, ideologías, momentos históricos y sujetos, referidos con vocablos como *graffiti*, *posgraffiti*, *neograffiti*, *muralismo urbano*, *neomuralismo*, *wallartismo*, *artivismo*, *grafitectura*, *arterrorismo*, *arte callejero*, *arte interventivo*, *arte en la ciudad*, *arte en el espacio urbano*, en tanto posea las características antes mencionadas. Con esto no se pretende ignorar la existencia de diferencias tanto conceptuales como de sentido de la práctica y tipos de agentes que encierra cada una de estas denominaciones. De hecho, analizarlo desde la teoría de Bourdieu nos conduce a distinguir las tensiones que suscitan las diferencias.

Construir el campo del *street art*: la ciudad como objeto en juego

La propuesta sociológica de Pierre Bourdieu logra articular las dimensiones objetiva y subjetiva en el estudio de los fenómenos sociales en lo que se denominó “constructivismo estructuralista” (Giménez, 2013), como una corriente del paradigma constructivista de las ciencias sociales. Ello ha posibilitado el análisis de los procesos socioculturales, de las prácticas, como resultado de mecanismos anteriores que los estructuran y a partir de los cuales se incorporan disposiciones que determinan el actuar, pensar y percibir de los sujetos. Las estructuras se objetivan y orientan la construcción de las relaciones y las subjetividades, dando lugar a formas sociales cuyos sentidos son relativos al grupo al que pertenecen, es decir, son “socialmente determinadas” en tanto constituyen “sistemas simbólicos” (Bourdieu, 2000: 66-67). El concepto *campo* es central en Bourdieu ya que con él se distinguen las lógicas que operan en diferentes esferas sociales: se trata de un sistema estructurado de posiciones y disposiciones que posee propiedades y reglas particulares, las cuales son conocidas y reconocidas por quienes forman parte de dicho campo, participantes que se disputan un *objeto* que está en juego para alcanzar un capital específico (Bourdieu, 2008). Los participantes compiten por los beneficios específicos del campo, los cuales están determinados en función del capital simbólico, otro de los conceptos fundamentales en la teoría bourdieuniana: el *capital simbólico* es cualquier propiedad reconocida por los agentes sociales dentro de un campo, capaz de generar poder, plusvalía, bienes y violencia simbólica (Fernández, 2013). En el *street art*, en su condición ilegal-clandestina bajo la lógica de *crews* (grupos o colectivos), la ubicación de las *pintas* ha sido considerada una fuente de prestigio en la medida en que estas se aprecien en lugares riesgosos (López, 1998: 178), ya sea por la complejidad en cuanto al acceso o por su naturaleza desafiante (espacios *prohibidos* como vehículos policiales o inmuebles de gobierno, o espacios *sagrados* como iglesias). Este prestigio a partir de las marcas urbanas conduce al incremento de capital simbólico dentro del *street art* en su sentido tradicional, cuyo valor decrece o se anula fuera de este campo; de tal suerte que para participar del *street art* es necesario creer en el juego del *street art* y en sus reglas. Esto se explica con la *illusio*, que es la “creencia fundamental en el interés del juego y el valor de que se ventila en él que es inherente a esa pertenencia” (Bourdieu, 1999: 25). La *illusio* tiene efecto sobre las acciones que los individuos llevan a cabo para alcanzar los beneficios del campo, dado que este ejerce influencia sobre la perspectiva y las acciones de los participantes (Di Cione, 2006), de manera que los jugadores de cada campo, en tanto estructurados por este, poseen un *habitus* particular que resulta “de la interiorización de la exterioridad”

(Guerra, 2010: 397). En otras palabras: la incorporación de las estructuras del campo es lo que produce el *habitus*, definido por Bourdieu (2007: 86) como “sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predisuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones”.

En cada campo los participantes ocupan una posición ya sea como dominantes (o hegemónicos) o como pretendientes, según la legitimidad que posean dentro del campo. Ello conduce a luchas que se manifiestan en estrategias de conservación (de los bienes culturales) y de subversión; es la ortodoxia contra la heterodoxia (Bourdieu, 2008: 114), dentro de una lógica que impera en todo campo: las “relaciones de fuerza”, donde hay quienes “monopolizan (más o menos completamente) el capital específico”, siendo estos quienes se inclinan por la conservación ante la osadía de “los recién llegados” (los más jóvenes) que tratan de exentar “su cuota de ingreso” (Bourdieu, 2008: 112, 114). Ahora bien, para que un campo funcione “es preciso que haya objetos en juego, *enjeux*,⁴ y personas dispuestas a jugar el juego, dotadas con los *habitus* que implican el conocimiento y el reconocimiento de las leyes inmanentes del juego, de los objetos en juego” (Bourdieu, 2008: 113). En el caso del campo del *street art* el objeto en juego es la ciudad misma, es decir, la disputa es específicamente por la simbolización del espacio urbano mediante las intervenciones.

Pese a que los campos estén estructurados, estos pueden modificarse cuando los participantes quebrantan las reglas del juego, ya sea de manera inconsciente o porque “conocen suficientemente bien la lógica del campo como para desafiarla y explotarla” (Bourdieu, 2008: 116). Es posible, pues, romper los cánones sin salirse del juego. En el caso del *street art*, al hacer un repaso histórico se puede observar una ampliación de los alcances estéticos hacia finales de los sesenta con la ruptura de lo textual como titularidad de barrios, de subalternidad (Herrera, 2001: 103), de identidades comunitarias o de protesta antisistema y exigencia de derechos (López, 1998: 177, 178), tendiendo hacia lo pictórico con una mayor presencia de “imágenes de la iconografía popular tales como personajes de comic, retratos de personajes públicos de forma caricaturesca”, lo que derivó en “una ‘guerra’ de expresividad” de la que surgieron “alianzas que más adelante se denominarían pandillas o grupos” (Mora, 2009). En el siglo XXI son diversos los factores que han producido nuevos sujetos que se inscriben dentro del *street art* sin contar con las particularidades de

⁴ Enjeux: noción francesa empleada por Bourdieu que equivale, sin ser una traducción literal, a “todo lo que está en juego, como las apuestas, las reglas del juego y las ganancias potenciales” (Meichsner, 2007: 11); enjeux implica, pues, las cuestiones o asuntos en juego en una situación específica.

los dominantes; así, hay algunos que adoptan el lenguaje del mural callejero sin el rasgo de la clandestinidad ni de la transgresión, dos características consideradas cláusulas de ingreso al campo en su momento fundacional. El incremento de tecnologías, de redes de comunicación en el ciberespacio, así como de universidades con formación en áreas de diseño, arquitectura y artes plásticas, y el incremento de las posibilidades para acceder a ellas, son algunos de estos factores. Ante los nuevos sujetos hay y no hay conflicto (tensiones, disputas) y ello depende de la forma en que asuman las reglas del juego.

El *street art* en Tijuana: ¿quiénes y desde dónde participan?

Dos movimientos urbanos que generaron identidades sociales juveniles en la región fronteriza, y cuyas manifestaciones materiales analiza José Manuel Valenzuela con vínculo al grafiti y al mural callejero, son el cholismo y el chicanismo. El cholismo es un movimiento popular juvenil desarrollado en la década de los setenta, aunque ligado al pachuquismo de los años treinta, de carácter barrial-territorial y asociado al pandillaje (Valenzuela, 1997). El chicanismo se gesta en los sesenta como una lucha de identidad social en busca del reconocimiento de derechos civiles, conformado inicialmente por mexicoamericanos radicados en California, en cuyo discurso e imágenes recupera iconografías mexicanas nacionalistas y prehispánicas (Lara, 1990). Si bien ambos grupos adoptaron el mural callejero como uno más de los lenguajes en los que se expresa su identidad, no es la intervención de paredes el resultado de tales movimientos, tampoco es su único fin (ni siquiera el principal); sin embargo, interesa situarlos en el contexto tijuanaense no como un precedente de las intervenciones urbanas contemporáneas pero sí como formas de *street art* cuyas lógicas no son herederas del estilo neoyorkino migrante y subalterno, ni del francés universitario y subversivo. El estilo-sentido cholo del grafiti “se refiere principalmente al nombre del joven o al de su barrio, con lo cual se convierte en especie de mojón que define los límites del poder barrial. El *placazo* alude a una realidad de jóvenes de las colonias populares definida por su búsqueda de demarcar los límites de identificación/diferenciación” (Valenzuela, 1997: 88).

Ante la variedad de versiones respecto de su origen, se puede observar que el *street art* no solo se disputa la simbolización del espacio urbano sino su lugar en la historia. Por ejemplo, *La historia del grafiti en México*, de Pablo Hernández Sánchez (2008), habla de un fenómeno que nunca pasó por la frontera entre México y los Estados Unidos sino que se origina y difunde a partir de la Ciudad de México.

En cambio, Jorge Sánchez (“Jofras”) (2013) propone un recuento histórico con centralidad en las décadas de los ochenta y noventa en cuanto al “taggerismo” y “graffitismo tijuánense”, donde sitúa a Los Ángeles, California, como un espacio que por la cercanía geográfica y cultural con Tijuana propició el desarrollo del *street art* de carácter transgresor en el lado mexicano, creando un sincretismo entre las marcas neoyorkinas y las cholas. Los *crews* tijuánenses iniciadores de tal práctica son HEM (cuyas siglas significan “Hecho en México”) fundado en 1989, colectivo que sobrevive a la fecha con miembros que participan de las dos posibilidades jurídicas del *street art*: legal e ilegal. Los otros *crews* conformados a inicios de los noventa con una intención originalmente transgresora son PK (Pig Killers), HAP (Hommes Altamira Punks), OIT (Only One Tagger), OEK (Organización en Kontrol), NKM (Nuestra Kultura Mexicana), BTS (Beating The System) y PL (Puros Locos) (Sánchez, 2013: 27).

Actualmente hay participantes en el campo del *street art* que se auto-identifican como artistas urbanos y en ningún momento como grafiteros, que adquieren legitimidad al interior del campo por respetar (y reproducir) las reglas específicas expresadas mediante el *habitus* y las prácticas aunque con ciertos matices, lo cual permite la transmutación del campo (Bourdieu, 2008: 117). Se trata de sujetos que, habiendo egresado de universidades con una formación en artes, o simplemente con una trayectoria en el terreno del arte, arquitectura, diseño o publicidad, migran hacia el *street art* sin perder el reconocimiento en su campo original, a manera de ampliación de los campos, borrando las fronteras entre ellos; un fenómeno cada vez más presente. Esta migración entre campos por *agentes vaivén* se aprecia igualmente en la dirección opuesta: sujetos con una experiencia inicial en el *street art* clandestino ingresan al terreno del arte y exponen en galerías piezas elaboradas ya no exclusivamente sobre muros; exhiben sus creaciones sin la gratuidad ni la inclusión que les brinda la calle, y abandonan —acaso momentáneamente— el carácter subversivo hacia los discursos político-institucionales impuestos. Ello sin renunciar al campo del que emergen. Al visibilizarse en el espacio urbano a través de piezas que muestran una complejidad que supera el carácter textual asociado al sentido *old school*, se visibilizan también en el espacio social y comienzan a obtener legitimidad en el arte formal.

Dado que la creatividad es su punto de encuentro, los campos del *street art* y del arte formal tienden a empalmarse. El incremento de capital simbólico hacia el campo del arte se refleja en el proceso de legitimación *ascendente* de la calle a la galería, el cual suele darse por la vía institucional (aunque no exclusivamente), donde alguna voz autorizada determina qué es arte y quién es artista o, desde el

enfoque simmeliano (1998), entra en una ordenanza, válida por sí misma, en la que se le confiere un valor cultural y se objetiva. Tal situación genera controversias al considerar que la práctica traiciona su esencia cuando es institucionalizada “por el mismo orden social que cuestiona, debido a la lógica del capitalismo tardío que tiende a tornar la cultura en mero espectáculo del entretenimiento” (Herrera, 2011: 115), una visión que enaltece el carácter antisistema de la práctica. No obstante, la transmutación de los campos no implica que se corrompa el agente al interior del campo o de los campos, sino que se inclina por estrategias orientadas hacia una intención consciente o ingenua por maximizar “el beneficio específico”, no como “cálculo cínico” sino a partir de “una relación inconsciente entre un *habitus* y un campo” (Bourdieu, 2008: 114). Es así que los realizadores de murales pueden transitar por varios campos haciendo valer su capital específico en tanto sus *habitus* y prácticas son legitimados.

Pese a que coincidan en la condición jurídica legal de la práctica, se logró en Tijuana identificar que quienes intervienen el espacio urbano con *street art* participan desde experiencias diferenciadas, las cuales se configuran a partir de elementos específicos tales como su entrada al campo, la escolaridad (la influencia de la formación profesional), las formas en que se respetan o rompen las reglas del juego, y los significados, sentidos y valores atribuidos a la práctica. El trabajo de campo para esta investigación se desarrolló de junio de 2013 a febrero de 2014 en Tijuana, y constó de entrevistas semiestructuradas a autores de murales callejeros realizados con autorización. Se privilegió conocer sus experiencias en este campo, en un sentido fenomenológico, a fin de desentrañar la manera en que construyen subjetividad y formas de agencia. El principal criterio de selección fue que se tratara de autores cuya producción datara de al menos tres años en Tijuana. No se estableció un rango de edad, ni criterios de origen ni de sexo. Asimismo, fueron entrevistados artistas plásticos, profesores de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Baja California y gestores culturales vinculados directa o indirectamente en la realización de murales. Se contó con la autorización (firmada, expresada verbalmente y en algunos casos grabada en audio) de cada sujeto de estudio para emplear sus pseudónimos en publicaciones que resultasen de la investigación. Los realizadores de murales callejeros entrevistados fueron:

- 1) Shente (entrevista realizada el 17 de julio de 2013).
- 2) Libre (entrevista realizada el 23 de julio de 2013).
- 3) Kafy (entrevista realizada el 30 de julio de 2013).
- 4) Once Cero Dos —1102— (entrevista realizada el 31 de julio de 2013).
- 5) Spel (entrevista realizada el 16 de agosto de 2013).

- 6) Panca (entrevista realizada el 5 de enero de 2014).
- 7) El Norteño (entrevista realizada el 8 de enero de 2014).
- 8) Escudero (entrevista realizada el 18 de febrero de 2014).
- 9) Shekz (entrevista realizada el 20 de febrero de 2014).

Como rasgo que los une, se identificó que los autores de murales callejeros persiguen el fin de dotar de sentido al espacio urbano y construir paisaje, pero el sentido otorgado varía según la experiencia del autor, lo cual deriva en significados diversos tanto hacia el espacio como hacia la práctica, así como en disputas o alianzas. La experiencia y las estrategias, a su vez, se construyen desde la posición que ocupan. Revisados los atributos particularizantes es que se pudo inferir que la entrada al *street art* es el elemento que determina en mayor medida cómo se constituye el campo y, por lo tanto, las formas de participación. Ello porque posiciona al sujeto en función de su antigüedad y de la acumulación de capital simbólico al interior del campo, con el que podrá llevar su práctica frente a los otros participantes de manera *disputada* o *respetada*. Así, las dimensiones *simbólica* y *experiencial* permiten clasificar a los sujetos en dos perfiles:

1. Aquellos que iniciaron marcando la ciudad con intención territorial, transgresora, subversiva, antihegemónica, marginal, clandestina, textual y de *crews*, y que tras años en esta lógica transitaron a una práctica de intervención callejera autorizada, persiguiendo en sus intervenciones contemporáneas fines que poco o nada recuperan el sentido del *street art old school*.
2. Aquellos que no pasaron por la experiencia clandestina de los primeros, sino que se inscriben en el campo del *street art* desde otros circuitos y trayectorias, contando con una formación en áreas como arquitectura, diseño gráfico, publicidad y artes plásticas. Estos han subvertido el rasgo transgresor del *street art* tradicional mediante la gestión de paredes. Algunos cuentan con experiencia en el ámbito ilegal, pero su producción más visible la elaboran en paredes autorizadas; y si su práctica ha sido clandestina no ha sido dentro de grupos, sino individualmente.

Muchos de los autores de murales participantes de este estudio, si bien inscriben su práctica en marcos de legalidad, cuentan con una trayectoria ya sea inicial o aún vigente en el ámbito ilegal, donde la categoría *ilegal* surge a partir de la criminalización de la práctica cuando esta se realiza sin previa autorización. Y, por otro lado, algunos sujetos se inscriben en el *street art* contemporáneo con una trayectoria desarrollada únicamente en el terreno autorizado. Estos perfiles permiten a su vez

un análisis del campo del *street art* en términos de hegemónicos (o dominantes) y de pretendientes tras distinguir las tensiones entre los participantes en función de las reglas del juego.

Primer perfil: iniciados en la clandestinidad

La descripción general de este perfil da cuenta de sujetos que han inscrito gran parte de su trayectoria en la simbolización de la ciudad desde una lógica de ocultamiento. Cuentan con más de 12 años de antigüedad; han pertenecido (o pertenecen) a *crews*; dominan el aerosol como técnica principal; tienen un pseudónimo empleado como firma o *tag* (a veces un alias o apodo derivado de su nombre), e interpretan su incorporación al ámbito autorizado como *una evolución*, transición coherente con la antigüedad y reflejada tanto en lo estético (diversificación icónica y técnica) como en el agenciamiento, al integrar la gestión y negociación por el espacio entre sus estrategias. Al haber pasado por (o continuar en) la experiencia de la clandestinidad, con las dificultades jurídicas (ser criminalizados) y sociales (ser estigmatizados) que esto implica, no objetan que se les refiera como *grafiteros*, sin ignorar la valoración social que conlleva esa noción. Tampoco rechazan seguir transgrediendo el espacio sin autorización aun encontrándose elaborando murales legalmente (confiesan que difícilmente resisten a la tentación de marcar el espacio de forma clandestina). Por ello no se presentan como *exgrafiteros*, sino que suman otras formas enunciativas a *grafiteros*. Sin embargo, predomina un ánimo por establecer una relación más amable con el espacio y con la comunidad, marcando ya no con carácter de rebeldía (como quizá se dio en un inicio) sino con búsquedas de tipo dialógico.

Pese a que los sujetos que comprenden este primer perfil hayan pertenecido o pertenezcan todavía a *crews* y hayan intervenido el espacio durante muchos años con fines de demarcación territorial, no constituyen una identidad subalterna, marginal ni barrial. Esta cualidad ya se observaba a finales de los noventa en esta misma ciudad: “Contrariamente a lo que mucha gente piensa, la expresión grafitera posee una composición transclasista, en la cual participan jóvenes (hombres y mujeres) de todas las clases y sectores sociales” (Valenzuela, 1997: 90). Respecto a los productores de murales que han *evolucionado* hacia un *street art* autorizado, podemos observar que el capital cultural institucionalizado (la escolaridad) cumple un papel determinante: algunos son egresados de carreras en áreas como diseño gráfico y arquitectura, y hay quienes cursan (al momento de las entrevistas) la licenciatura

en artes plásticas como segunda carrera,⁵ mientras otros planean ingresar a posgrados igualmente en artes. De la misma manera, conforman este perfil algunos sujetos que no cuentan con estudios superiores. Sus influencias varían del grafiti neoyorkino y angelino a propuestas estéticas de arquitectos, ilustradores y artistas plásticos. Sobresale también que, de los entrevistados en este perfil, ninguno aludió a una influencia del mural estilo chicano, lo que conduce a confirmar que —a pesar de la cercanía geográfica con tal movimiento— existe distancia en términos simbólico-culturales.

Dadas las características en este perfil, se les puede considerar *hegemónicos* o *dominantes* aun cuando participan del *street art* con autorización y se alejan del sentido marginal, esto debido a que conocen las reglas del juego en su condición primigenia.

Segundo perfil: con experiencia inicial en otros campos

El segundo perfil se distingue por su visibilidad al contar con una trayectoria donde predominan las intervenciones urbanas bajo autorización. Su antigüedad es menor a los 10 años (se hacen visibles en el espacio social y urbano a partir del 2006); no forman parte de colectivos ni *crews* aunque sí establezcan alianzas y colaboraciones principalmente con participantes del campo desde su misma posición; se han desempeñado en áreas como el diseño publicitario; no emplean el aerosol como técnica principal aunque sepan manejarlo; el uso de pseudónimo es opcional y si cuentan con uno generalmente su construcción es compleja, envuelve varios significados y puede cambiar al paso del tiempo; y tienen el reconocimiento de otro campo: el del arte. Quienes conforman este perfil niegan la denominación *grafitero* como categoría que les represente y proponen referirse como *muralistas*, *neomuralistas* o *street artists*.

Al poseer una trayectoria en otros campos, los identificados de este segundo perfil cuentan con redes sociales al interior del campo tejidas a manera de lazos débiles, mientras cuentan con redes sociales al exterior como vínculos fuertes. Se identificó que sus amistades se ubican mayormente en otros ámbitos, aunque con la característica de tratarse de áreas también de creatividad, como cine, música, fotografía y artes plásticas. Esto no es banal, pues les facilita la realización de proyectos en esos otros ámbitos. Realizar murales en marcos de legalidad no es un rasgo rigorista: no porque su trabajo más constante sea autorizado (por autogestión, contrato, invitación u obtención de beca) excluyen de su experiencia intervenir sin

⁵ Shente y Spel cursaban artes plásticas al momento de la entrevista.

permiso. La diferencia es que las marcas ilegales que realizan no son elaboradas primordialmente con aerosol, sino con técnicas tales como *stickers* 'engomados', cartel, *wheatpaste*, plumón, estencil, acrílicos o en técnica mixta.

Con relación a su formación y experiencia profesional, este perfil está vinculado a las áreas de diseño, arquitectura y artes plásticas casi de manera invariable (de los entrevistados, todos los que corresponden a este perfil cuentan con dichas trayectorias). La selección de sus estudios profesionales coincide en el diseño (diseño gráfico, diseño integral, diseño arquitectónico) y algunos de ellos han estudiado en el extranjero.⁶ Más que del grafiti tradicional, las influencias de partida corresponden tanto al campo de las artes plásticas como al cine y a la publicidad; de hecho, en su noción del espacio urbano está presente la competencia visual publicitaria y propagandística como una imposición contra la que pueden/quieren luchar mediante el *street art*. Su visibilidad tiene además otros alcances: los medios de comunicación.

Tras identificar tales diferencias, a este segundo perfil se le puede clasificar como *pretendientes* dentro del campo del *street art* con base en la teoría de Bourdieu.

Cabe señalar que en esta distinción de perfiles en ningún momento se consideraron relevantes elementos como el lugar origen o la edad, ni fue un punto de partida el concepto *juventud*, esto último debido a que, por un lado, el rango de edades (en especial de los hegemónicos) rebasa los 40 años y, por otro, en su descripción del campo y de su práctica no se identificó que "ser joven" fuera un requisito ni de ingreso ni de participación. Otro punto a destacar es que la condición fronteriza sí determina algunas de las experiencias por la posibilidad de consumo (adquirir en California el material para intervenir, y conocer el estilo de quienes intervienen 'del otro lado') y de redes sociales (intercambiar experiencias con productores de murales californianos, hacer y recibir invitaciones para trabajos colaborativos); pero no es evidente en su discurso la vecindad con los Estados Unidos ni fenómenos como la migración o la deportación. Tampoco se representa a la frontera temáticamente en sus piezas, exceptuando al autor que firma como Libre,⁷ que metaforiza la figura del "coyote". Quienes sí han aludido a la condición fronteriza, en ocasiones folclorizando imágenes de la región como el "burro-cebra" o el propio muro fronterizo, son productores de murales no radicados en Tijuana, provenientes de otros estados de la república (Nuevo León, Oaxaca, Jalisco, Ciudad de México)

⁶ El Norteño y Panca han estudiado en Argentina y en California, respectivamente.

⁷ Libre es uno de los realizadores de murales más prolíficos de Tijuana, con una alta producción de intervenciones urbanas a gran escala en la ciudad, en el interior del país y en el extranjero. Cuenta con estudios en arquitectura, pero se dedica exclusivamente al *street art*. Dada su trayectoria, se ubica entre los hegemónicos.

u otros países (Cuba, Suiza, Estados Unidos), que han intervenido la ciudad por invitación. Los participantes del *street art* tijuanaense consideran que las temáticas de la frontera adquieren relevancia en su obra cuando pintan fuera de Tijuana, esto para generar una forma visual que identifique a su autor. Pero dentro de la ciudad, son otros los temas representados. La transformación estética del paisaje a cargo de una participación foránea es valorada como una posibilidad de incrementar la visibilidad de lo que se produce localmente y de generar intercambios, tejer redes que permitan maximizar el beneficio.

Las reglas del juego respetadas y quebrantadas

Estudiar un campo desde la perspectiva de Bourdieu requiere tres momentos interconectados (Guerra, 2010: 398), en los que se debe analizar, primero, “la posición del campo frente al campo del poder”; segundo, “las relaciones entre las posiciones ocupadas por los agentes [...] que compiten por la forma legítima de la autoridad específica del campo”; y tercero, el *habitus* de los agentes. El tipo de recursos o capitales que moviliza cada campo es lo que le brinda su especificidad (Guerra, 2010: 398), recursos categorizados en económicos (los bienes materiales), culturales (títulos académicos) y sociales (relaciones de las que se pueda obtener un beneficio propio), todos ellos con valor simbólico y cualidad de intercambiabilidad. En el campo del *street art* se ha visto una creciente acumulación de capital cultural entre los nuevos jugadores y entre algunos de mayor antigüedad, lo que, aunado al capital social exocampo, ha conducido a la competencia de los agentes dentro del campo y fuera de él, y al posicionamiento del *street art* en las esferas artísticas como legitimadoras del potencial artístico de las intervenciones urbanas. Esto deriva a su vez en la incorporación del mural callejero a los programas sociales oficiales con sus respectivas partidas presupuestales para subsidiar la práctica dentro de campañas gubernamentales que persiguen, aunque controladamente, la transformación del paisaje urbano con el objetivo de generar ambientes seguros.⁸ Se moviliza, así, capital económico. Frente a las estructuras de poder, el *street art* en su formato mural autorizado adquiere reconocimiento.

Antes de presentar el *habitus* dominante y las tensiones que se suscitan en el *street art* a partir de la posición que ocupan los participantes, hemos de revisar

⁸ En octubre de 2016 se dio a conocer la realización de 15 murales en espacios públicos de Tijuana, promovidos por el Programa Nacional para la Prevención Social de la Violencia y la Delincuencia.

las reglas del juego. Es a partir de lo recuperado en las entrevistas realizadas a los hegemónicos del campo en Tijuana que nos aproximamos a las reglas del *street art*, pues serían ellos quienes se inclinarían hacia la conservación de los bienes dentro del campo. Ello permite comprender de qué manera son quebrantadas las leyes inherentes a este campo.

Reglas del juego en el *street art*:

- Empezar “desde abajo”: Esto alude al carácter clandestino de la práctica como cualidad primigenia del campo. Implica marcar la ciudad sin el aval de voces legitimadoras. Refiere a un sentido de *evolución* dentro del campo.
- Realizar marcas constante-sistemáticamente: Consistencia en las intervenciones, particularmente por la cantidad de espacios intervenidos y por la perseverancia pese a que las marcas sean *encimadas* por otros autores o borradas por los propietarios de los muros.
- Transgredir: Ser desafiante frente a los espacios (marcar lugares riesgosos y visibles) y frente a las autoridades (marcar clandestinamente sin ser detenido). Intervenir lugares “prohibidos”.
- Pseudónimo: tener una firma a manera de pseudónimo a fin de que las marcas sean reconocidas y asociadas con su autor.
- Estilo propio: proponer marcas de estética particularizante que identifique a su autor y lo diferencie de los demás.
- Respetar a los antecesores: comprender que el espacio ya ha sido marcado-apropiado-significado por otros, lo que conlleva asumir dos posibilidades: buscar otros espacios o disputar la simbolización gráfica de las paredes.

Conocer, reconocer y respetar las reglas del juego camina, al paso de los años, hacia la obtención de prestigio y reconocimiento dentro del campo, capital simbólico que facilita la conservación de las piezas creadas en el espacio urbano. Respetar las reglas equivale a ganarse *el derecho a la calle* (a marcar la ciudad). De las reglas del juego se puede anticipar un *habitus* dominante en el *street art* como sistema estructurado, que correspondería a lo descrito en el perfil de la clandestinidad, así se hable de la dimensión autorizada. En las experiencias de quienes realizan murales legales actualmente, pero que se iniciaron en la práctica ilegal, se expresan rasgos constantes en sus trayectorias.

Habitus dominante:

- ✦ Ocultamiento: experiencia en las intervenciones urbanas desde la clandestinidad, ante la transgresión del espacio y del reglamento de la ciudad que criminaliza la práctica no autorizada. Conocen y generan estrategias para la huida.
- ✦ Actitud temeraria: al menos en sus inicios, asumen los riesgos de la clandestinidad y con ello retan a las autoridades. La actitud temeraria también se aprecia en la ubicación de las marcas, dada la dificultad del acceso a determinados espacios (lo alto de un edificio, por ejemplo).
- ✦ Carácter subversivo: subvierten el orden discursivo respecto de la estética de las ciudades con las intervenciones urbanas como actos de apropiación y reclamo del espacio.
- ✦ Pseudónimo: firman invariablemente con pseudónimo.
- ✦ Pertenencia a *crews*: cuentan con la experiencia de haber pertenecido o formar parte todavía de un *crew*.
- ✦ Aprobación de la noción grafiti: no niegan el término *graffiti* o *grafitero* para referirse a su práctica. En ocasiones lo defienden por sobre otras denominaciones.
- ✦ Dominio de la estética textual: saben *taggear* (dejar su firma).
- ✦ Dominio de la técnica aerosol: manejan la técnica del aerosol, lo que se refleja en el conocimiento de las medidas de los tapones para crear efectos, y de los diferentes ángulos para pintar (a veces se marca *de cabeza*: desde puentes, azoteas o letreros en vialidades, técnica denominada “trepe”).
- ✦ Interpretación de los códigos: conocen las implicaciones de marcar el espacio, y que sus piezas sean marcadas/encimadas. Decodifican tales actos.
- ✦ Estilo propio: se esmeran en proponer un estilo gráfico-estético que les distinga, y sancionan a aquellos que no han logrado desarrollar un estilo particularizante, aún más a quienes consideran que los plagian.

El *habitus* dominante trata de ser reproducido por los de nuevo ingreso, pero no por quienes lo hacen desde las experiencias-discursos identificados en el segundo perfil, sino por aquellos que buscan ingresar bajo una lógica de conservación de los bienes del campo: los nuevos grafiteros, sujetos que buscarían perpetuar el sentido *old school*. Ello para alcanzar el capital simbólico específico del campo: el reconocimiento, hacerse de un nombre en el *street art*.

Cuando la práctica se inserta en marcos de legalidad, hay varias rupturas asumidas por los participantes hegemónicos y pretendientes. De principio la condición “autorizada” representa una desobediencia al sentido primigenio de la práctica, al origen del campo, aunque este rasgo es menos sancionado en los hegemónicos por considerar que la inscripción de su práctica al ámbito autorizado es una evolución

de su propia trayectoria. Cabe observar que *ser hombre* no se enuncia como un componente prescriptivo, como una exigencia dentro del campo; sin embargo, *ser mujer* e intervenir el espacio urbano puede ser entendido como una forma más de romper las reglas del juego, en especial si se revisa que el *street art* es inicialmente conformado como un campo masculino. Ello en ocasiones deriva en tensiones entre hombres y mujeres autores de murales.⁹

Los participantes del *street art* tienen presente al espectador que transita o a la comunidad que habita el espacio que se interviene, de forma que el interés por el juego, la *illusio*, está determinado principalmente por el impacto social de las piezas creadas, por la posibilidad de diálogo con el entorno a partir de ellas. Esto es una cuestión que sobrepasa de la dimensión autorizada de la práctica, pues la *illusio* se construye en otras direcciones cuando se trata de intervenir el espacio urbano transgrediéndolo. En el *street art* autorizado la *illusio* no se contrapone entre los hegemónicos y los pretendientes: participantes de ambos perfiles argumentan que realizan murales para provocar una interacción sociourbana y aportar al entorno sin imponerse. Se entabla una disputa de sentido cuando se asume que “el otro” interviene el espacio por las razones equivocadas, cuando su interés por el juego no corresponde a la *illusio* dentro del campo. Por ejemplo, suponer que haya participantes cuyas pretensiones sean la adquisición de fama es una fuente de descrédito. Igualmente, proponer un estilo propio es parte de la *illusio*, un estilo construido y consolidado al paso del tiempo; de ahí que los hegemónicos más que los pretendientes critiquen-cuestionen a quien ingresa en el campo aspirando a un reconocimiento inmediato sin siquiera contar con un lenguaje visual considerado distintivo. Creer en el juego involucra proponer nuevos elementos visuales-discursivos al espacio.

En el *street art* autorizado, otra de las direcciones contrarias a la *illusio* son las riñas por la ocupación del espacio con murales. Ciertamente es que quienes se inscriben en este campo coinciden en no ser parte de un movimiento, pero concuerdan en que su práctica no pretende dañar a la ciudad ni a otros sujetos que realizan murales. Otorgan a su ejercicio de intervención urbana una valoración positiva en cuanto al uso del espacio que se opone a las intenciones de tipo territorial. La *illusio* comprende jugar el juego con un sentido de comunidad y una voluntad estética-propositiva, eludiendo con ello fines tales como imponerse en el espacio o

⁹ Panca es una realizadora de murales cuyas piezas se ven marcadas por otros sujetos de manera más frecuente que las piezas de muralistas hombres, situación que ella atribuye a que es mujer. Este estudio no centró su análisis en la perspectiva de género, pero se reconoce que las luchas dentro del *street art* pueden comprender además componentes de género.

entablar competencias, aunque estas siempre subyazcan en el campo del *street art* por ser la simbolización de la ciudad el objeto en juego, es decir: disputar la ciudad con murales u otro tipo de marcas requerirá la visibilidad de las piezas a fin de obtener legitimación frente a otros autores e incrementar el capital simbólico, lo que significa competir simbólicamente y materialmente por la ciudad (aun si se trata de hacerlo bajo autorización), mas no necesariamente de manera obvia.

Si bien participan desde experiencias diferenciadas, los realizadores de murales tienen puntos de encuentro. Estos pueden entenderse en términos de Bourdieu como el conocimiento que tienen los sujetos de la relación entre el habitus y el campo, conocimiento consciente o ingenuo. Las reglas inherentes al juego del *street art* mantienen el funcionamiento del campo en tanto son conocidas y reconocidas por los participantes, pero, de igual modo, revelan tensiones y disputas cuando son quebrantadas, donde aquellos con menor capital simbólico confrontan defensas y violencias (simbólica y material) por continuar en el campo.

Cuatro disputas al marcar la ciudad

Si bien se ha establecido que la naturaleza del *street art* es significar a la ciudad mediante marcas visibles, se identificaron objetos en juego más específicos que se expresan en cuatro tipos de disputas, clasificadas a partir de la recurrencia encontrada en los entrevistados dadas sus experiencias: disputas por el uso legítimo del espacio, disputas de enunciación, disputas por la titularidad de la ciudad entre dos tipos de actores y disputas de significación.

Disputas por el uso legítimo del espacio urbano (dentro de la lógica hegemónicas vs. pretendientes)

La primera disputa visible corresponde a la posición que ocupan los participantes dentro del campo. Se trata del uso legítimo del espacio urbano para fines de simbolización de la ciudad y significación del paisaje mediante *street art*, en la lógica dominantes vs. pretendientes. De los sujetos de estudio, quienes son considerados como dominantes dada su trayectoria, su inicio en la intervención como práctica clandestina y, en el caso de tres de ellos, su defensa del sentido ortodoxo del campo, son: Shente (más de 25 años), Libre (16 años), Kafy (más de 25 años), Spel (15 años) y Shekz (18 años). Los tres primeros pertenecen al *crew* HEM, y el último al *crew* LSK. Ahora bien, de los sujetos de estudio, quienes se ubican en la posición

de pretendientes son Panca (con 10 años de trayectoria), El Norteño (con 8 años), Once Cero Dos (con 5 años) y Ariana Escudero (con 6 años).

Los participantes hegemónicos aluden al *reconocimiento* como un capital simbólico obtenido a lo largo del tiempo mediante dos situaciones de riesgo: por la ubicación de la pieza, y la posibilidad de ser detenido por la policía al tratarse de un acto “ilegal”, reglamentado como infracción. Un capital simbólico que se adquiere al “demostrar tu trabajo en la calle” (Kafy). A los hegemónicos no les causa conflicto que se les refiera como *grafiteros*, ni desprecian nociones como *artistas*, *artistas urbanos* o *muralistas*; pero es desde la construcción del “grafitero” (del *street art old school*) que remiten a las reglas del juego en el campo del *street art*. Dados sus inicios en el campo, los hegemónicos apuntan hacia la accesibilidad en la adquisición de materiales y de información (vía internet) como dos factores que han producido nuevos actores que se inscriben en el *street art* eludiendo su cuota de ingreso, como explica Bourdieu la figura del pretendiente dentro de cualquier campo.

Dos aspectos cuestionados en los pretendientes por varios de los hegemónicos son las redes sociales y la visibilidad mediática, debido a que en su experiencia de más de una década la forma en que se “hicieron de un nombre” y se ganaron su derecho a la calle fue por mérito propio (“meter chamba”, expresa Spel, que significa ser constante en las intervenciones para estar presente en el espacio urbano), sin el respaldo de voces legitimadoras dentro o fuera del campo. Considerada la clandestinidad una propiedad de iniciación, la visibilidad es una forma de romper las reglas del juego, y en los pretendientes ello se interpreta como circunstancia agravante. Ya se ha establecido que la transición ilegal-legal se clasifica como una *evolución* en los hegemónicos, a quienes no se les cuestiona su visibilidad (exhiben en galerías, figuran en artículos de revistas, reportajes o documentales; obtienen becas, son contratados e imparten talleres). En tanto esa misma visibilidad en los pretendientes es, para los hegemónicos, una forma en que los de nuevo ingreso toman ventaja del trabajo urbano realizado y las consecuentes tensiones con la autoridad que vivieron en sus inicios los de mayor antigüedad en el campo.

Frente a los pretendientes, los dominantes optan por la ortodoxia y realizan una defensa del campo de manera discursiva y, en ocasiones, material. Ejercen, pues, violencia simbólica y violencia fáctica. La defensa discursiva, o violencia simbólica, se da al desprestigiar/menospreciar a los pretendientes con motes como “artistillas” o “rockstars”, con lo que critican que quienes ingresan en el campo *no conocen la calle* (las dinámicas del *street art old school*) y solo buscan la fama. La defensa material del uso legítimo de la ciudad se aprecia cuando las piezas de los pretendientes son *encimadas* (rayadas con grafiti textual en aerosol). Esto ilustra la disputa por el

espacio urbano, pero no se busca aquí inferir que los autores de tales acciones son los de mayor antigüedad. De hecho, quienes tienden a rayar los murales de los pretendientes son otros sujetos también de nuevo ingreso al campo pero que se rigen por una lógica de *crews* o de grafiti territorial, lo que devela una disputa de sentido: existe una defensa de carácter *old school* frente a la intervención del espacio a cargo de jugadores que imitan el *habitus* dominante. Por otro lado, quienes no ven rayados sus murales con grafiti textual u otras marcas de aerosol de manera tan frecuente consideran que ello responde a su prestigio: “Como ya nos conocen en la calle, los grafiteros nos respetan” (Shekz). Esto se explica también con la *primacía territorial*: un reclamo del espacio por haber llegado antes, lo que en este caso se manifiesta como un respeto hacia los de mayor antigüedad, con mayor capital simbólico.

Las violencias simbólica y material en el campo del *street art* en Tijuana son eficaces: tres de los entrevistados cuya experiencia ha sido mayormente no-clandestina expresaron sentir el menosprecio de “los grafiteros” cuando estos se refieren a ellos como “artistillas”, e incluso han reconocido (dos de ellos) temor a ser agredidos físicamente. Aun así, ninguno de los participantes planteó como posibilidad el abandono de la práctica, lo que representa un posicionamiento frente a un derecho: el derecho a marcar la ciudad, porque “la calle es de todos” (Panca). La estrategia en la que coinciden y que los distingue de la práctica ilegal es no responder a esos códigos: no entrar en la dinámica de marcar las piezas de quienes marcan sus murales.

Aquellos con mayor antigüedad en el campo y con experiencia en la lógica de *crews* evalúan como un rito de paso que a los de menor tiempo en el campo se les rayen (tapen, encimen o tachen) los murales; desde su perspectiva tales actos no significan más que la disputa por el espacio que ellos mismos vivieron en sus inicios. Lo que queda establecido como una regla del juego es que ganarse su *derecho a la calle* implica reconocer a quienes se han apropiado de las diversas zonas a través de una práctica constante. Al margen de ello, una de las propiedades que permitirá ser legitimado es la participación persistente con intervenciones: se trata justamente de no renunciar al espacio urbano.

Disputas de enunciación

En este trabajo no se pretendió asignar formas (semánticas) concretas para referirse a la práctica ni a quienes la ejercen, por lo que se evitó atribuir nomenclaturas cargadas de un sentido opuesto al que los propios sujetos conceden a su ejercicio. En este artículo se ha aludido a los sujetos de estudio como productores o realizadores de murales, como participantes del campo del *street art*, agentes, actores o,

bien, hegemónicos/dominantes y pretendientes (según su posición). En términos metodológicos, se eludió orientar las respuestas en los entrevistados a fin de desentrañar de sus testimonios los significados desde los cuales se inscriben en el *street art*. Así, se pudo distinguir una disputa enunciativa que se origina en la dimensión experiencial de los sujetos, disputa para nombrar no solo la práctica interventiva sino a sí mismos y a “los otros”. Son tres los frentes identificados en esta liza, los cuales presentan una relación directa con la posición dentro del campo y la manera en que asumen su práctica:

(1) **Los grafiteros + otras autodefiniciones.** Este primer grupo es el que muestra mayor flexibilidad para referirse a su propia práctica. Está conformado por sujetos hegemónicos del *street art*, quienes como cuentan con la experiencia de la clandestinidad y han otorgado a su práctica al menos en sus inicios un sentido transgresor, no se incomodan con la noción de *grafitero* aunque admiten otras formas para definirse debido a su tránsito de lo *ilegal* a lo *legal* y a la heterogeneidad de técnicas y materiales manejados. No les causa conflicto que se les designe bajo nociones como: ‘artista urbano’, ‘artista’, ‘pintor’, ‘muralista’, ‘neomuralista’, ‘street artist’ o ‘writer’. Si bien el término *grafitero* les resulta adecuado para identificarse, no ignoran su estigmatización, por lo que establecen una postura de defensa del término a manera de resistencia y, en ocasiones, de reconceptualización.¹⁰

Con relación a las otras posibilidades para nombrarse, los sujetos están conscientes de que la diversidad de definiciones creadas para hacer referencia a su ejercicio interventivo urbano responde a semantizaciones sociales construidas a partir de la valorización de la práctica de naturaleza transgresora como acción que irrumpe, y a partir de la práctica que se realiza en marcos de legalidad como acción cosmética. Desde la perspectiva de los entrevistados, los términos alternativos para evitar hablar de un ‘grafiti’ buscan la *higienización* de la práctica, frente a un desgaste de la palabra ‘grafiti’ como actividad que *ensucia* las ciudades y por lo tanto es de pandillaje. Sin embargo, aludir a un *grafiti* o autodefinirse *grafitero* es para quienes se ubican en este grupo una cuestión evolutiva que además les hace merecedores de capital simbólico dado que manifiesta el carácter temerario de su entrada al campo.

(2) **Los no-grafiteros, sí otras definiciones.** A este segundo grupo, conformado por participantes del *street art* autorizado posicionados como pretendientes, le causa

¹⁰ Shente se reconoce como grafitero, pero ante su trayectoria y la transformación estética de su propuesta, ha adoptado la noción *graffitettura* para definir sus intervenciones, las que —describe— poseen influencia no del *street art* neoyorkino sino de la ciudad misma, de las edificaciones arquitectónicas de Nueva York.

conflicto el término *grafitero* o *grafiti* para referirse a su trabajo de intervención urbana debido a la connotación negativa atribuida al término y a la asociación que hacen con su propia experiencia al disputar el espacio: argumentan que lo denominado como *grafiti* alude a códigos distintos. Es por ello que proponen designaciones más apegadas al campo del arte y al del diseño, lo que devela los sentidos con los que asumen su participación: ‘pintor’, ‘ilustrador’, ‘muralista’, ‘neomuralista’, ‘artista’, ‘artista urbano’. Esto también se identifica cuando hacen referencia a su práctica: ellos no hacen grafiti, ni rayan, ni *plaquean*; hacen muralismo, pintan, ilustran, intervienen. Mientras encuentran ofensivo se les refiera como “grafiteros”, manifiestan simpatía hacia las otras construcciones señaladas que adoptan de otros campos. Ello corresponde, justamente, a su participación en esos otros campos.

Es preciso indicar que no a todos los que pertenecen a este grupo les resulta ofensivo el término: hay a quienes solamente les parece poco preciso, porque no consideran que equivalga al sentido de sus intervenciones o a las técnicas empleadas. Con ello se confirma que la designación ‘grafiti’ o ‘grafitero’ posee un sentido específico que lo circunscribe socialmente a una práctica de características concretas, ya señaladas.

De esta forma enunciativa igualmente participan sujetos externos al campo, vinculados a este por su patrocinio a las intervenciones y por su inscripción en esferas de hegemonía discursiva: desde las artes o, con valoraciones diversas, desde la administración pública. En el año 2010, el Festival Entijuanarte impulsó la realización de una veintena de intervenciones urbanas de las cuales 17 fueron en formato mural, elaborados sobre establecimientos comerciales de la zona Centro de Tijuana. La forma empleada en su catálogo para designar las intervenciones fue ‘arte urbano’, sin importar si hayan presentado heterogeneidad de técnicas ni de sujetos. Según el discurso del director del festival, Julio Rodríguez, llevaron a cabo este proyecto para proveer a la ciudad de una “galería urbana” y con ello contribuir a la reactivación de la zona Centro embelleciéndola al cubrir con murales aquellos locales abandonados y “rayados” (entiéndase: grafitados con aerosol sin consenso de los locatarios). Así también, las instancias gubernamentales de las áreas de cultura promueven acciones de *saneamiento* y de *rehabilitación* de espacios, dentro de una lógica “antigrafiti”, donde el mural autorizado y no textual sino pictórico o iconográfico es denominado en los boletines oficiales ‘arte urbano’, y calificado como “grafiti bonito” por quienes encabezan dichos programas.

Así pertenezcan al perfil con una experiencia inicial en la práctica transgresora o al perfil con experiencia inicial en el diseño o en la ilustración, a los realizadores de murales se les legitima como *artistas urbanos* por las potestades discursivas

institucionalizadas cuando participan en los programas que tales entidades impulsan. Esto abona a la disputa de enunciación dentro del campo del *street art* debido a que dichas designaciones son reproducidas mediáticamente, lo que legitima el sentido positivo de las intervenciones autorizadas frente a las clandestinas, siendo estas últimas presentadas como manifestaciones que dañan/manchan las ciudades. Así, la legitimación (externa al campo, en este caso institucional) de *lo que es arte* favorece la disputa frente a *lo que no es arte* en una lógica binaria en términos de bueno-malo: arte/artista urbano vs. grafiti/grafitero. Como se mencionó, al primer grupo identificado le impacta el discurso binario de tal forma que busca reconceptualizar “grafitero” para hacer referencia a aquel que, sin dejar de ser *grafitero*, puede intervenir desde el ámbito autorizado y hacer de su ejercicio de intervención urbana una práctica transgresora.

(3) **Los únicamente grafiteros.** Existe un frente radical de defensa enunciativa que recupera propiedades del sentido *old school* (o grafiti tradicional: *street art* en su sentido ortodoxo-primigenio). Son los únicamente *grafiteros*. Desde su posición como hegemónicos buscan la conservación de los bienes del campo, entre ellos la designación de la práctica y de quien la ejerce con los términos “grafiti-grafitero”. Esto se acompaña por una defensa de otros bienes, por ejemplo, el empleo de aerosol como técnica principal o incluso única, y las marcas con estilo estético textual (letras), sin importar la condición jurídica de la práctica.

Las otras nociones a este grupo le incomodan ante la apariencia de que con las “nuevas” designaciones se busca la asepsia de la práctica interventiva. Es así que rechazan formas enunciativas como ‘intervenciones urbanas,’ ‘arte urbano,’ ‘posgrafiti,’ ‘neomuralismo,’ aunque admiten la de *street art* acaso por la condición fronteriza y la antigüedad de la expresión. Quienes pertenecen a este grupo no ‘intervienen,’ sino que ‘grafitean,’ ‘rayan,’ ‘plaquean,’ así realicen piezas autorizadas y con aval institucional.

El uso del aerosol como técnica principal manifiesta la conservación de los bienes del campo, como se ha mencionado: para que una intervención sea *grafiti* en su sentido *old school* debe elaborarse con *espray*; si no es así, cabe entonces referir un “arte urbano”. La defensa de esta forma enunciativa enmarca también la obligatoriedad de trayectoria *en la calle*: haber empezado *desde abajo*, asumir los correspondientes riesgos de ello, y escalar peldaños en el campo en función de las reglas del juego.

La disputa enunciativa categorizada en estos tres grupos presenta una relación directa con las disputas de sentido: lo que está en juego es la significación de las palabras en términos de su significación como práctica.

Disputas por la titularidad de la ciudad entre dos tipos de actores

La tercera disputa identificada es por el uso del espacio frente a las autoridades, lo que nos habla de dos tipos de actores pertenecientes a diferentes campos: quienes realizan murales y la administración pública. Esta disputa puede parecer obvia por histórica. Sin embargo, cabe destacarla dada la particularidad del acoso de policías y funcionarios hacia quienes intervienen la ciudad con murales bajo un esquema de legalidad: ni la intervención elaborada bajo autorización exime la criminalización de la práctica. De esta tercera disputa participa todo aquel que interviene el espacio urbano, sean hegemónicos o pretendientes, hayan sido clandestinos o siempre visibles, y utilicen cualquier tipo de técnica. En la disputa de enunciación se anticipa la dimensión discursiva a cargo de quienes administran la ciudad: un discurso emitido desde una posición de poder dentro de la lógica antigrafiti difunde la perspectiva de estigma que sanciona toda intervención urbana como un delito. Esto sin considerar el estatus jurídico, ni los posibles componentes artísticos de las intervenciones.

Existe una contradicción en el discurso de las autoridades que es identificada por los participantes del campo: mediante programas educativos y culturales impulsan la práctica (con festivales denominados “arte urbano”), pero fuera de dichos ámbitos la persiguen. Esta disputa se origina en una lucha de poder por determinar a quién *le pertenece* la ciudad, pero se ancla en una idea que no corresponde al sentido que los productores de murales contemporáneos otorgan a sus intervenciones: mientras los realizadores de murales atribuyen a sus piezas significados muy diversos (desde sensibilización a las artes hasta generar una conciencia social), el discurso de la policía sentencia que todo aquel que interviene la ciudad es grafitero y, por lo tanto, delincuente (visión estigmatizada y estigmatizante hacia el *street art*).

El acoso policial no se elude con la autorización de la práctica. Esto es: un mural puede realizarse a petición de particulares (propietarios de establecimientos comerciales o de viviendas) o contar con el respaldo gubernamental municipal o estatal (a veces mediante la obtención de becas a través de las instituciones culturales). Pero al momento de la ejecución de la pieza, quien interviene ha de disputarse el uso del espacio frente a una figura de fuerte presencia urbana en situación de empoderamiento: la policía municipal.

Como poseen los medios de producción discursiva desde su posición de poder, las autoridades propagan y legitiman el sentido negativo de la práctica usando a la prensa como un aparato que reproduce tal noción. Ello, criminalizando la práctica aun en su dimensión autorizada. Ejemplo de esto se documenta en la prensa local de 2009: quien en ese tiempo fungiera como jefe de la Unidad Antigrafiti de la

Secretaría de Seguridad Pública Municipal, Pastor Marín Villaseñor, encabezó una campaña en contra de la práctica del *street art* buscando persuadir a la población para que evitara autorizar la realización de murales en sus paredes, bajo la sanción de que toda intervención es delictiva. Cabe contextualizar que 2009 fue el año posterior al periodo en que Tijuana registró el más elevado índice de violencia criminal de la década, así que el argumento de la campaña mencionada fue el de evitar la apología del delito. Una nota de la prensa publicada el 12 de octubre de 2009 en el diario *El Sol de Tijuana* reproduce declaraciones del funcionario donde advierte que “El 90 por ciento de los grafitis que se plasman en las calles de la ciudad traen un mensaje delictivo oculto”, un cálculo sin fundamentos donde asevera una visión negativa sin respaldo de estudio alguno. Como se puede ver, en ese tiempo las autoridades hicieron partícipes a los propietarios de las viviendas y comercios del supuesto delito: la realización de intervenciones que ocultan códigos de crimen, exhortando con ello a negar permisos.

Es pertinente mencionar que la visión que criminaliza la práctica, cuando corresponde a este tipo de programas, esconde intereses más allá del enunciado respecto al delito, intereses de tipo presupuestal. Pero, a pesar de tales intentos, las autoridades tienen perdida la lucha pues para quienes intervienen el espacio urbano (de manera permisiva o clandestina) las acciones antigrafiti son ineficaces: si los gobiernos invierten en *borrar* el grafiti solo están brindando nuevos lienzos a quienes marcan la ciudad.

El acoso por parte de las autoridades hacia la práctica interventiva incluso en su condición jurídica legal no se construye en este análisis únicamente a partir del testimonio de los participantes del *street art*; también dan cuenta de ello gestores culturales cuya presencia en la comunidad es reconocida, como el director del Festival Entijuanarte, Julio Rodríguez, quien narra que dentro de las gestiones para lograr las intervenciones realizadas dentro del proyecto ‘Tijuana Revolucioná’ en 2010 tuvieron, como organización, que notificar a “los encargados de la policía de esa zona” para evitar que fueran detenidos los muralistas, ya que muchos pintaban de noche. Además, elaboraron credenciales para quienes participaron en la serie de piezas como parte de las estrategias.

La disputa por la titularidad y el uso del espacio frente a las autoridades revela dos sentidos del *street art* expresados en dos tipos de discursos: aquel que reivindica la práctica y a su vez el espacio con el discurso de la rehabilitación; y aquel que perpetúa la estigmatización de las intervenciones con el discurso de la criminalización. Si bien esta disputa incluye a todos los participantes del *street art* al margen de su posición en el campo, no representa un elemento unificador. Cada productor

de murales establece sus propias tácticas para no verse afectado: emplean chalecos con el logotipo del ayuntamiento durante la elaboración de las piezas, pintan solamente de día, entablan diálogo condescendiente con los policías, llevan consigo los documentos de autorización.

Disputas de significación y resignificación

Cierto es que todas las disputas se enmarcan dentro de una sola, de sentido, mas aquí hemos categorizado como una cuarta la de la significación y la resignificación de la práctica en referencia concreta a la dimensión social. Después de identificar las tensiones entre realizadores de murales y sujetos externos al *street art* que valoran la práctica interventiva y el empleo de la técnica aerosol como acciones negativas, establecimos que los participantes del campo reaccionan frente a la estigmatización precisamente significando su propio ejercicio con sentidos que se distancian del estigma, a fin de reconceptualizar lo entendido como grafiti hacia la mirada social.

Al contar con los medios para difundir su mensaje, las entidades empoderadas que producen y reproducen el discurso estigmatizante participan de esta disputa, donde la connotación negativa no solo estereotipa sino que generaliza tanto las intervenciones como a quienes las realizan. Los participantes del campo en su dimensión autorizada no ignoran ni niegan que el espacio urbano sea intervenido con intención barrial o de pandillaje por otros sujetos, así que es frente a la perspectiva de que construyen un significado nuevo que reivindican los sentidos de sus intervenciones, las resignifican.

Los pretendientes establecen una distancia con los hegemónicos al negar que se les nombre grafiteros, como se observa en la **Disputa de enunciación**, y esto es justamente por la estereotipada vinculación que hay del término con aspectos delictivos. En el caso de los pretendientes descritos en el segundo perfil, la enunciación guarda un distanciamiento con los sentidos y significados de tipo cholo-marginal.

Los estigmas a los que se enfrentan, sin importar sus propias valoraciones a la práctica, son tres:

- Estigma hacia la práctica: las intervenciones son todas de carácter delictivo, ocultan códigos criminales.
- Estigma hacia la técnica: el empleo de aerosol no es artístico, es vandálico.
- Estigma hacia los sujetos: quienes intervienen son jóvenes sin estudios, de identidad chola y de consumos culturales de naturaleza marginal.

El impacto de los estigmas trasciende lo simbólico ya que perjudican la negociación por el espacio cuando los realizadores de murales solicitan paredes o piden apoyos. La masificación de los estigmas vía medios de comunicación ha jugado un rol importante como legitimador del estigma respecto de la estética y los consumos culturales. Ejemplo de ello es que prevalece la creencia de que hay una relación entre el *street art* y el hip-hop.

La **Disputa de significación y resignificación** es, pues, frente a la noción estigmatizada, donde los sujetos que intervienen el espacio bajo autorización buscan separarse del sentido *old school* de la práctica. Esta disputa se desdibuja en el campo cuando se trata de pretendientes que se apegan al *street art* como acción que territorializa, que marcan de manera impositiva, participantes que buscan imitar el *habitus* dominante; por el contrario, para ellos alcanzar la categoría de grafitero daría cuenta del sentido temerario de su ingreso en el campo, lo que en la lógica clandestina otorga plusvalía simbólica.

Conclusiones y una propuesta conceptual

El asunto en el juego del *street art*, analizado desde la perspectiva de los campos de Bourdieu, es la ciudad misma. Los participantes se disputan la ciudad mediante las intervenciones urbanas con el fin de simbolizarla, ocuparla, significarla. Al desentrañar el funcionamiento del *street art* como campo en Tijuana, poniendo la centralidad en el ámbito autorizado de la práctica, se develan otros *enjeux*, como la enunciación para referir al ejercicio de intervenir las paredes gráfica-pictóricamente, la significación de la práctica frente a nociones estigmatizadas y estigmatizantes, y la titularidad del espacio urbano frente a otros actores. En esta situación específica, dichos objetos en juego se disputan dentro de una disputa mayor, que es la de sentido. Una vez identificados los participantes del campo, tales *enjeux* se vuelven analizables mediante las defensas que entablan por los bienes específicos del campo. A partir de una aproximación realizada en trabajo de campo mediante entrevistas a productores de murales autorizados se lograron construir dos perfiles de sujetos que participan desde experiencias diferenciadas, lo que los ubica en posiciones también distintas: hegemónicos (determinados por su antigüedad y defensa del sentido ortodoxo del *street art*) y pretendientes (por su reciente ingreso, quebrantamiento de las reglas del juego y ampliación de los sentidos del campo).

Dentro de los hallazgos destaca que si bien participan de esta ocupación gráfico-pictórica algunos sujetos que han iniciado marcando la ciudad desde la

clandestinidad, actualmente dotan a su práctica de significaciones que distan de lo atribuido a la noción *old school* como marca territorial originada en contextos de marginalidad social. En Tijuana, quienes realizan murales autorizados no buscan transgredir necesariamente sino, por el contrario, dialogar con el espacio y con quienes lo habitan, con la ciudad misma. Esto no implica que sean auspiciados por autoridades gubernamentales ni que se tengan pretensiones decorativas; de hecho, los realizadores de murales otorgan significados asimismo variados a su práctica, entre ellos: generar un pensamiento crítico hacia el entorno político-económico-social. Reconocen el potencial comunicativo del paisaje urbano, lo cual se expresa en propuestas estéticas, abstractas o de sencilla decodificación, que en todo momento surgen de un ejercicio de reflexividad de su autor, la cual adquiere dimensión material (en el producto plástico-urbano) y discursiva (en su forma de narrarse).

Como en otros sistemas sociales, los participantes del *street art* conocen y reconocen las reglas inmanentes del campo, y es frente a ellas que entablan luchas según la posición que ocupen ahí dentro, la cual también determina la manera de organizarse: por *crews*, que son grupos o colectivos de grafiteros, aquellos clasificados como hegemónicos; y de manera individual, aunque sin menospreciar las posibilidades de trabajos en colaboración, aquellos clasificados como pretendientes. Los participantes se reconocen: identifican a ese “otro” que también marca la ciudad; sin embargo, no se asumen como parte de un movimiento o una escena.

Además de las coyunturas obvias, como hacer del mural un medio de expresión y tomar a la ciudad como un derecho, los realizadores de murales comparten la *illusio* que es el interés por (y la creencia en) el juego del *street art*, donde prima una intención de simbolizar gráficamente con un sentido social, es decir, aportar al entorno sin imposición ni ánimos de fama constituye lo *respectable*. Esto nos condujo a identificar una *Participación simbólica* enmarcada por una *Participación experiencial*, construida esta última por elementos concretos en las biografías de los realizadores de murales, siendo el más determinante *la entrada al campo* (si se empezó a marcar desde la clandestinidad o, bien, siendo siempre visibles y gestionando las paredes).

Por *Participación simbólica* proponemos hacer referencia a aquella construcción que el sujeto hace de sí mismo en el campo del *street art*, a partir de los sentidos, valores y significados en los que enmarca su creación de murales. Es la manera subjetiva en la que se inscribe en el campo y que articula en un discurso coherente con relación a su perfil y propósitos en la producción de paisaje. Dicha construcción del *yo en el campo* comprende elementos tales como la forma en que designa a su práctica (*pintar frente a rayar*, neomuralismo o grafiti), su autodefinición (artista,

artista urbano, pintor, grafitero, muralista...), sus influencias (artistas plásticos, arquitectos, grafiti *old school*), su noción de la ciudad (como *lugar* o como *territorio*, su experiencia ambiental-emocional) y su noción “del otro” (postura frente a otros productores de murales de mayor o menor trayectoria, y la valoración que hace de los discursos y prácticas de estos). Por *Participación experiencial* proponemos referirnos a los elementos concretos en su trayectoria (trayectoria marcando la ciudad, específicamente) a partir de los cuales significa a su práctica y su ejercicio de intervención pictórico-urbana. Esta participación incluye la antigüedad en el campo, la manera en que inicia (si es en el ámbito ilegal o autorizado), si cuenta con experiencia en galerías como expositor de obra (lo que hablaría de cierta legitimidad en el campo del arte, o institucional), su formación profesional, la pertenencia o no pertenencia a *crews* (grupos de grafiteros) y la manera en que transita de la clandestinidad al terreno autorizado, en caso de haber iniciado con una práctica ilegal.

De lo anterior, concluimos que de la *participación experiencial* se deriva la *participación simbólica*, lo que da marco a las disputas en el *street art*, y a la conservación o ruptura de las reglas del campo. Ello resulta en una configuración dinámica del paisaje urbano.

A través de este estudio se hacen visibles las transformaciones que ha experimentado el *street art* ante la incorporación de nuevos actores que por sus experiencias y perspectivas reformulan los sentidos tradicionales, en una suerte de renovación del campo. También se deja ver la transición generacional que la esfera artístico-urbana ha experimentado, no necesariamente con el remplazo de agentes sino con la reconfiguración de las lógicas de intervención gráfica. Estas transformaciones descentran la posición del *street art* como actividad rebelde y lo re-posicionan en la cultura oficial, particularmente cuando el mural participa de los discursos y programas estatales. Esto permite pensar desde el *street art* en los procesos de participación, integración, asimilación y exclusión social, bajo la mirada sociológica bourdieuniana.

Referencias

- Abarca, Javier (2010), “El papel de los medios en el desarrollo del arte urbano”, *Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, 12, en: <<http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=372>>.
- Bourdieu, Pierre (2000), *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires, Eudeba.

- Bourdieu, Pierre (2007), "Estructuras, habitus, prácticas" en Pierre Bourdieu, *El sentido práctico*, Argentina, Siglo XXI Editores, pp. 85-105.
- Bourdieu, Pierre (2008), "Algunas propiedades de los campos" en Pierre Bourdieu, *Cuestiones de sociología*, España, Edición Akal, pp. 112-119.
- Di Cione, Vicente (2006), *Nociones básicas de P. Bourdieu: campo, habitus, illusio y capital simbólico*. UBA-FFYL-Departamento de Geografía, pp. 1-13, en: <http://www.planificacion.geoamerica.org/textos/bourdieu_nociones.pdf> [consulta: 10/09/2013].
- Dorta, Amanda (2011), "Street art o la revolución del grafiti", *Suite101*, sin páginas, en: <<http://suite101.net/article/street-art-o-la-revolucion-del-grafiti-a48145>> [consulta: 31/10/2012].
- Fernández, José Manuel (2013), "Capital simbólico, dominación y legitimidad. Las raíces weberianas de la sociología de Pierre Bourdieu", *Papers*, España, Universidad Complutense de Madrid, pp. 33-60.
- Ganz, Nicholas (2008), *Graffiti: arte urbano de los cinco continentes*, España, Editorial Gustavo Gili.
- Giménez, Gilberto (1997), *La sociología de Pierre Bourdieu*, México, Instituto de Investigaciones Sociales-Universidad Nacional Autónoma de México.
- Guerra, Enrique (2010), "Las teorías sociológicas de Pierre Bourdieu y Norbert Elias: los conceptos de campo social y habitus", *Estudios Sociológicos*, xxviii(83), mayo-agosto, pp. 383-409.
- Hernández Sánchez, Pablo (2008), *La historia del grafiti en México*, México, Imjuve.
- Herrera, Martha y Vladimir Olaya (2011), "Ciudades tatuadas: arte callejero, política y memorias visuales", *Nómadas*, Colombia, Centro de Investigaciones de la Universidad Pedagógica Nacional, 35, pp. 98-116.
- Klein, Ricardo (2012), "Art and Street Art: tensions and approaches", *7ma Conferencia de la red de investigación sociológica de las artes*, Australia.
- Lara, Xóchitl (1990), *Chicanismo histórico y expresión contemporánea*, tesis de maestría inédita México, Universidad de las Américas.
- López, Ángela (1998), "El arte de la calle", *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (Reis)*, 84, pp. 173-194.
- Meichsner, Sylvia (2007), "El campo político en la perspectiva teórica de Bourdieu", *Iberoforum Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana*, vol. 2, primavera, pp. 1-22.

- Mora, Liliana (2009), *El grafiti como cultura artística transfronteriza. Poliniza 2008 un caso de estudio*, tesis de maestría inédita, España, Universidad Politécnica de Valencia.
- Sánchez, Jorge (2013), "Trepes, bombas y piezas: transgresiones diferenciadas" en José Manuel Valenzuela (coord.), *Welcome Amigos to Tijuana. grafiti en la frontera*, México, Editorial RM.
- Simmel, Georg (1998), *El individuo y la libertad*, Barcelona, Ediciones Península.
- Valenzuela, José Manuel (1997), *Vida de barro duro. Cultura popular juvenil y grafiti*, México, Universidad de Guadalajara / El Colegio de la Frontera Norte.
- Visconti, Luca et al. (2010), "Street Art, Sweet Art? Reclaiming the 'Public' in Public Place", *Journal of consumer research*, vol. 37, octubre, s./p.

RESEÑA CURRICULAR

Maestra en Estudios Culturales, y actualmente doctorante en Estudios Culturales por El Colegio de la Frontera Norte. Líneas de investigación: espacio urbano, relaciones de poder y género. Ha sido profesora de asignatura de la Universidad Autónoma de Baja California. Entre sus publicaciones se encuentra "Ni clandestino ni transgresor: otras formas de pensar el street art desde la frontera norte de México", en la *Memoria del IV Congreso Nacional de Ciencias Sociales del Consejo Mexicano de Ciencias Sociales*, marzo de 2014; "Tijuana-grafi@, entre el street art y la crónica urbana", en coautoría para la revista *Ciudades*, 102: Territorio y subjetividad en las narrativas estéticas actuales, abril-junio de 2014; "Narcotráfico en México: mecanismo de control y la necesidad de un proyecto distinto", en la revista digital *Distintas Latitudes* (<<http://distintaslatitudes.net/>>), agosto de 2013; y "La normalización de la violencia masculina" en la revista digital *Región 42* (<<http://www.rgn42.com/>>), septiembre de 2016.

Citar como: Amao Cenicerros, Melina (2017), "Nuevas formas de street art: una aproximación desde la teoría de los campos", *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, núm. 82, año 38, enero-junio de 2017, ISSN: 2007-9176; pp. 141-172. Disponible en <<http://revistaiztapalapa.izt.uam.mx/index.php/izt/issue/archive>>.
