

Universidad de Costa Rica
Facultad de Ciencias Sociales
Escuela de Antropología

“Apropiación del espacio público urbano a través del
graffiti: los casos del Edificio Saprissa y Barrio La
California en San José, Costa Rica”

Tesis para optar al grado de Licenciatura en Antropología
Social.

Marialina Villegas Zúñiga

Carné A35742

2010

INDICE

Hoja de Aprobación	i
Dedicatoria	ii
Agradecimientos	iii
Índice de imágenes	iv
Índice de cuadros	viii
Índice de abreviaturas	ix
Resumen	x
Introducción	2
1. Las paredes me están hablando... y yo las quiero escuchar	4
<i>¿Por qué?</i>	4
<i>Contextualización de las zonas en estudio</i>	6
<i>¿Qué me interesa?</i>	13
<i>¿Cuáles son los objetivos?</i>	13
<i>¿Cómo se hizo?</i>	14
<u>Consideraciones sobre la fotografía en el campo</u>	18
<u>Observación</u>	23
<u>Entrevista a profundidad</u>	23
<u>Búsqueda bibliográfica</u>	24
<u>Internet y redes sociales</u>	24
<u>Informantes</u>	25
2. “El graffiti es una vara de ciudades”. Categorías de la ciudad, lo urbano y el espacio público	39
<i>La ciudad como lo posible</i>	39
<i>La ciudad y lo urbano</i>	40
<i>Espacio público: un concepto con historia</i>	41
<u>De esferas públicas, urbanismo y uso social</u>	43
<u>Tod@s aportamos al espacio público</u>	47
<u>Por una nueva visión del espacio público</u>	49
3. Graffiti: elementos para distinguir, definir y comprender	51
<i>Graffiti y juventud</i>	52
<i>El graffiti en el ámbito urbano</i>	52
<i>“Graffiti” vs. “Pinta”</i>	53

<i>Graffiti... ¿que es eso?, ¿es arte?</i>	54
<u>Como dice Orias: “Graffiti es graffiti”</u>	54
<u>Arte en la calle</u>	63
<u>“Nosotros tenemos estilo, los otros no”</u>	64
<i>Sobre la estética del graffiti</i>	68
<u>Lo estético no tiene porqué ser “bello”</u>	68
<u>La estética en el graffiti</u>	70
<u>La relación estética</u>	73
<u>Categorías estéticas</u>	74
4. Grafiteando/Pintando	77
<i>Orígenes</i>	77
<i>Hacerse de un nombre. El “tag” como carta de presentación.</i>	78
<i>Representando al “crew”. El grupo como apoyo.</i>	83
<i>A la hora de pintar...</i>	88
<u>Vamos a “tirarle”. Preparativos para ir a pintar</u>	88
<u>¿Quiénes le van a llegar? Relaciones sociales en las pintadas</u>	93
<u>Las normas no escritas</u>	104
<i>¿Do you speak inglés? El uso de anglicismos en la práctica del graffiti</i>	115
<i>De estilos, técnicas y contenidos</i>	120
5. El Edificio Saprissa y La California: ¿Halls of Fame?	130
<i>Inicios</i>	130
<i>Legalidad vs. Ilegalidad</i>	133
<i>¿Tod@s pintan en todo lado?</i>	141
6. Tod@s tienen algo que decir sobre el espacio público	147
<i>L@s vecin@s de los alrededores del Edificio Saprissa</i>	147
<i>L@s transeúntes de los alrededores del Edificio Saprissa</i>	150
<i>L@s vecin@s de los alrededores de La Cali</i>	153
<i>L@s transeúntes de los alrededores de La Cali</i>	157
<i>¿Qué dicen l@s que pintan?</i>	159
Conclusiones	161
Recomendaciones	165
Glosario	167
Bibliografía	171

Hoja de aprobación

Esta tesis fue presentada ante la Comisión de Trabajos Finales de Graduación de la Universidad de Costa Rica como requisito parcial para optar por el grado de Licenciatura en Antropología Social

Miembros del Tribunal Examinador

Msc. Mario Zúñiga Núñez
Presidente del Tribunal

Lic. Diego Lobo Montoya
Representante Escuela de Antropología

Dra. M^a Carmen Araya Jiménez
Tutora

Msc. Paula León Saavedra
Lectora

Dr. Jorge Jiménez Hernández
Lector

Dedicatoria

A mi madre por su amor y apoyo incondicional.

A la memoria de mi padre quien a pesar de ya no estar, aún me ayuda a cumplir mis sueños.

A tod@s l@s pintor@s de graffiti de Costa Rica, por representar con orgullo y dedicación... Respect!

Agradecimientos

A Ein y Gafeto por ser los primeros en responder mis correos y abrirme las puertas, a Amador por la info y los contactos, a Mau por presentarme a Soledad, a Carmiol y Voltron por la ayuda, a Carmen y Paula por su apoyo y motivación y a Jorge por guiarme a través de la estética.

Gracias, mil gracias a tod@s l@s pint@res que conocí en el camino: a Bang y Know por comprometerse y colaborar en esta investigación por puro amor al graffiti; a Mush por el interés, los contactos y la comida!; a Goosk, Gussa, Solo y Y2K por su tiempo; a Hook por las buenas conversadas; a: Anyone, Ash, Asko, Bco, Boom-Kazú, Bottom, Caso3, Chuck, Cut, Dash, Emeká, Fénix, Gabs-Tear, Gemz, Ghost, Glen, Gooo, Hece-Monc, Ink, Just, Kech, Kien, Leo, Luitico, Meco, Misha, Mock, Naru, Natz, Negus, Orek, Pain, Piloy, PM, Sage, Slim, Soja, Some, Sonar, Sonk, Soul, Spok, Srik, Stab, Stan, Stuf, Taco, TNT, Tribal, Twoshe, Twenty, U.F.O., Wicked, Yama y Zefar.

¡Al Corner System!

A Cristina y Brigitte, mujeres valientes y apuntadas.

Índice de imágenes

Mapa nº 1: Zona de estudio en calle 3, San Pedro de Montes de Oca.	6
Mapa nº 2: Zona de estudio, Barrio La California.	7
Fotografía nº 1: Calle 3, entrada norte.	8
Fotografía nº 2: Calle 3, entrada sur.	8
Fotografía nº 3: Paredes del Edificio Saprissa incluidas en la investigación.	8
Fotografía nº 4: Estación del Ferrocarril al Atlántico.	10
Fotografía nº 5: Edificio Solera y Chacón.	10
Fotografía nº 6 : Antigua Aduana	11
Fotografía nº 7: Vista desde la antigua Aduana hacia el noroeste.	11
Fotografía nº 8: Entrada a Avenida 1, Barrio La California	12
Fotografía nº 9: Pieza con esténciles	55
Fotografía nº 10: Esténcil en el edificio Saprissa	56
Fotografía nº 11: Esténcil de Banksy	56
Fotografía nº 12: Vaca Milagro	57
Fotografía nº 13: Esténcil de la vaca Milagro	57
Fotografía nº 14: Realización de un esténcil	58
Fotografía nº 15: <i>MCing</i>	59
Fotografía nº 16: <i>Breakdance</i>	60
Fotografía nº 17: <i>DJing</i>	61
Fotografía nº 18: Bomba en Nueva York	62
Fotografía nº 19: Bomba en el metro de Nueva York	62
Fotografía nº 20: Pinta de la Ultra	65
Fotografía nº 21: Graffiti en Edificio Saprissa	65
Fotografía nº 22: <i>Bubble Style</i> en Edificio Saprissa	66
Fotografía nº 23: <i>Wild Style</i> en Edificio Saprissa	66
Fotografía nº 24: <i>Character</i> de Piloy	67
Fotografía nº 25: <i>Character</i> de Negus	67
Fotografía nº 26: Ruptura con el concepto de belleza tradicional	69
Fotografía nº 27: Graffiti remunerado	72
Fotografía nº 28: Graffiti no remunerado	72
Fotografía nº 29: Graffiti como tributo	74
Fotografía nº 30: Variación de nombre: HEIYN	79

Fotografía n° 31: Variación de nombre: EYN	79
Fotografía n° 32: Variación de nombre: Ein	79
Fotografía n° 33: <i>Tag</i>	81
Fotografía n° 34: Bomba	82
Fotografía n° 35: Pieza con firma	82
Fotografía n° 36: Bomba del <i>crew</i> THC	85
Fotografía n° 37: <i>Character</i> del <i>crew</i> TDC	86
Fotografía n° 38: Bomba del <i>crew</i> UIP	86
Fotografía n° 39: Compra de pinturas	89
Fotografía n° 40: Firmas en el autobús	90
Fotografía n° 41: Boceto a color	91
Fotografía n° 42: Boceto a blanco y negro	91
Fotografía n° 43: <i>Blackbook</i>	92
Fotografía n° 44: Base de una producción	95
Fotografía n° 45: Pasando base	96
Fotografía n° 46: Base de GC en Parque La Copa	97
Fotografía n° 47: Base de GC en evento Grafftico	97
Fotografía n° 48: Proceso de enseñanza-aprendizaje	98
Fotografía n° 49: Refrigerio durante una pintada	99
Fotografía n° 50: Socialización durante la pintada	100
Fotografía n° 51: Pieza con <i>Yo!</i>	101
Fotografía n° 52: Pieza con créditos en diferentes colores	102
Fotografía n° 53: Pieza con créditos	102
Fotografía n° 54: Pieza con créditos de pintores y colaboradores	103
Fotografía n° 55: Pieza en el edificio Saprissa	106
Fotografía n° 56: Pieza sin terminar	106
Fotografía n° 57: Pieza incompleta tachada	107
Fotografía n° 58: Amenaza en la pared	111
Fotografía n° 59: Graffiti de una candidata presidencial	117
Fotografía n° 60: Graffiti sobre el 8% para la educación	119
Fotografía n° 61: Graffiti sobre el TLC	119
Fotografía n° 62: Ejemplo de <i>Wildstyle</i>	121
Fotografía n° 63: Ejemplo de <i>Bubblestyle</i>	121

Fotografía nº 64: Ejemplo de 3D	122
Fotografía nº 65: Ejemplo de <i>Blockbuster</i>	122
Fotografía nº 66: Ejemplo de <i>Character</i> : Ein	123
Fotografía nº 67: Ejemplo de <i>Character</i> : Mush	123
Fotografía nº 68: Ejemplo de estilo realista	124
Fotografía nº 69: Variedad de <i>Wild Style</i> 1: Mush	125
Fotografía nº 70: Variedad de <i>Wild Style</i> 2: Mush	125
Fotografía nº 71: Variedad de <i>Wild Style</i> 3: Mush	126
Fotografía nº 72: Variedad de <i>Wild Style</i> 1: Kien (pieza y volcán)	126
Fotografía nº 73: Variedad de <i>Wild Style</i> 2: Kien	127
Fotografía nº 74: Variedad de <i>Wild Style</i> 3: Kien	127
Fotografía nº 75: <i>Character</i> de Totoro	128
Fotografía nº 76: Máscara <i>hannya</i>	129
Fotografía nº 77: Primer graffiti de Kier-Defstar en el Edificio Saprissa	131
Fotografía nº 78: Predominio de graffiti en el Edificio Saprissa	132
Fotografía nº 79: Predominio de esténciles en Barrio La California	132
Fotografía nº 80: Pieza en la fuente de la Hispanidad	133
Fotografía nº 81: Bomba sobre banner	133
Fotografía nº 82: Decoración de Barbería <i>16th Avenue</i>	134
Fotografía nº 83: Cuadro de Mush a pincel	134
Fotografía nº 84: Camisa personalizada	135
Fotografía nº 85: Gorras personalizadas	135
Fotografía nº 86: Presencia dominante de esténciles, pintas y bombas, Barrio La California.	138
Fotografía nº 87: Graffiti de Ein	139
Fotografía nº 88: Graffiti de Enoc encima del de Ein	139
Fotografía nº 89: Graffiti de End encima del de Enoc	139
Fotografía nº 90: Bomba de Cebe en setiembre del 2007	140
Fotografía nº 91: Bomba de Cebe en enero del 2008	140
Fotografía nº 92: Bomba de Cebe en abril del 2008	140
Fotografía nº 93: “ <i>Toys can play too</i> ”	142
Fotografía nº 94: Producción del 2009, Edificio Saprissa	142
Fotografía nº 95: <i>Wildstyle</i> con <i>Character</i>	143
Fotografía nº 96: <i>Tags</i> y bombas frente a pared del costado este de edificio Saprissa	144

Fotografía nº 97: Operativo policial en Calle 3, San Pedro de Montes de Oca.	154
Fotografía nº 98: Producción del 2008, Edificio Saprissa	156
Fotografía nº 99: Pieza y bombas en orden aleatorio	157

Índice de Cuadros

Cuadro n° 1: Pintores contactados	26
Cuadro n° 2: Pintores contactados según sexo	28
Cuadro n° 3: Pintores contactados según grupos de edad	29
Cuadro n° 4: Pintores contactados según tiempo de hacer graffiti	29
Cuadro n° 5: Pintores contactados según ocupación	30
Cuadro n° 6: Pintores contactados según lugar de residencia	31
Cuadro n° 7: Transeúntes de Barrio La California	31
Cuadro n° 8: Transeúntes de Barrio La California según grupos de edad	32
Cuadro n° 9: Transeúntes de Barrio La California según sexo	32
Cuadro n° 10: Transeúntes de Barrio La California según ocupación	33
Cuadro n° 11: Transeúntes de alrededores Edificio Saprissa	34
Cuadro n° 12: Transeúntes de alrededores del Edificio Saprissa según ocupación	34
Cuadro n° 13: Transeúntes de alrededores del Edificio Saprissa según grupos de edad	34
Cuadro n° 14: Vecinos de Barrio La California	35
Cuadro n° 15: Tipo de vecinos de Barrio La California	36
Cuadro n° 16: Vecinos comerciales de Barrio La California según tiempo en la zona	36
Cuadro n° 17: Tipo de vecinos de alrededores del Edificio Saprissa	37
Cuadro n° 18: Vecinos alrededores Edificio Saprissa	37
Cuadro n° 19: Vecinos de alrededores del Edificio Saprissa según tiempo en la zona	38
Cuadro n° 20: Graffiti de ambas zonas en estudio según estilo	145
Cuadro n° 21: Opinión de vecinos sobre el graffiti por grupos de edad según zonas estudiadas	149
Cuadro n° 22: Opinión de transeúntes sobre el graffiti por grupos de edad según zonas estudiadas	152

Índice de abreviaturas

BI: *Bombing Instincts*

CNE: Cuando la Noche Empieza

CNFL: Compañía Nacional de Fuerza y Luz

COP: *Crazy of Painting*

CSC: Clandestino Social Clan

DFS: *Da Freak Style*

FADAU: Festival Abierto de Danza y Arte Urbano

FIA: Festival Nacional de las Artes

GC: *Graffiti Culture*

GOD: *Graff or Die*

INA: Instituto Nacional de Aprendizaje

KOC: *Kings of Coast /Kings of Chepe*

MC: *Master Crew*

NP: Niños Perdidos

OIJ: Organismo de Investigación Judicial

PSK: Pintores Sin Control

SDA: Seguidores del Arte

STA: *Station Crew*

TDC: Tropa de Cristo

THC: *The Highest Crew*

TLC: Tratado de Libre Comercio entre República Dominicana, Centroamérica y los Estados Unidos

UACA: Universidad Autónoma de Centro América

UCR: Universidad de Costa Rica

UIA: Universidad Internacional de las Américas

UIP: Uniendo Ideas y Pintura

ULACIT: Universidad Latinoamericana de Ciencia y Tecnología

UNICA: Universidad de las Ciencias y el Arte

UNT: *Unity Crew*

WBS: *Wall Busters Squad*

Resumen

Villegas, Z. Marialina (2009). *Apropiación del espacio público urbano a través del graffiti: los casos del Edificio Saprissa y Barrio La California en San José, Costa Rica*. Tesis para optar al grado de Licenciatura en Antropología Social. Escuela de Antropología. Universidad de Costa Rica.

Título: Apropiación del espacio público urbano a través del graffiti: los casos del Edificio Saprissa y Barrio La California en San José, Costa Rica.

Autora: Villegas Zúñiga, Marialina

Publicación [San José, C.R.], 2009

Descripción Física: 150 h.; il. col., mapas

En esta investigación se buscó comprender el rol del graffiti en la apropiación del espacio público urbano a través de los pintores de graffiti y los vecinos de dos zonas: los alrededores del Edificio Saprissa y Barrio La California. El graffiti puede ser una manera de acercarse al tema de la ciudad para comprender quiénes se encuentran representados en ella; quiénes, porqué y cómo se apropian de espacios de la misma, cómo constituir una ciudad más incluyente.

Se utilizó el método etnográfico debido a su potencial participativo, ya que si el investigador lo decide –como es este el caso- se pueden incluir las voces de los sujetos de investigación de una forma más democrática. Se implementaron técnicas tradicionales en la investigación antropológica como: observación, entrevista a profundidad y búsqueda bibliográfica; además del uso de la fotografía desde el enfoque de la antropología visual.

La práctica del graffiti es una actividad percibida de forma ambivalente por vecinos, transeúntes y pintores; para los primeros la apropiación del espacio público urbano que se logra es reducida, mientras que para los pintores es de gran magnitud e intensidad en la construcción de vínculos con la ciudad y los pares. Se recomienda propiciar procesos de apropiación del espacio público por la sociedad civil e incidir en la planificación urbana mediante la incorporación de la perspectiva artística y cultural de los nuevos movimientos sociales, comúnmente ignorados por los entes de poder.

M.V.Z.

Palabras clave: antropología, antropología visual, fotografía, graffiti, estética, espacio público urbano, apropiación, ciudad, Barrio La California, Edificio Saprissa, San Pedro de Montes de Oca.

Directora: Dra. M^a Carmen Araya Jiménez

Escuela de Antropología, Facultad de Ciencias Sociales.

Introducción

En esta propuesta para optar por el grado de licenciatura en antropología con énfasis en antropología social, se abordó el tema del graffiti y su relación con el espacio público urbano, así como su apropiación por parte de los individuos que realizan los graffiti.

Los sitios en los que se enfocó la investigación fueron las calles que rodean el Edificio Saprissa, en San Pedro de Montes de Oca; específicamente la pared este y sur del edificio, la fachada de la iglesia abandonada al costado sureste del mismo y la pared frente a la Librería Universitaria, todos estos sitios ubicados al este de Calle 3. También se incluyó la zona de Barrio La California, al este del centro de San José, donde se trabajaron las paredes a ambos lados de la Avenida 1, las paredes externas del antiguo bar Tribal y la discoteca Bash; edificios abandonados que se ubican entre Calle 23 y Avenida 3. La investigación comprendió el período de 2007- 2009.

Es importante aclarar que en este trabajo se utilizaron formas de acercarse a la realidad hasta ahora poco utilizadas por la disciplina en Costa Rica; como lo son la antropología visual y la incorporación de la fotografía como eje y no como complemento, donde se utilizó una metodología participativa, principalmente con los pintores de graffiti.

En el ordenamiento del documento se tiene el capítulo uno, donde se profundiza en la forma de abordaje del tema en estudio y de los sujetos de la investigación; se menciona la estrategia metodológica seguida, así como las técnicas de investigación, haciendo énfasis en la experiencia participativa de la fotografía que se implementó.

En los capítulos dos y tres se exponen los antecedentes relacionados con el tema en cuestión, además de desarrollar planteamientos relevantes para entender a profundidad la relación entre ciudad y apropiación de algunos de sus espacios mediante el graffiti como una práctica relacionada con la estética y el poder.

Los capítulos cuatro, cinco y seis están relacionados con el trabajo de campo: el cuarto es un capítulo descriptivo que tiene como finalidad familiarizar al lector con la práctica del graffiti; en el quinto se comparan las zonas en estudio de acuerdo con los graffiti presentes, sus estilos y estéticas, así como su contexto histórico; en el sexto, se exponen las opiniones

tanto de pintores como vecinos y transeúntes de las zonas en estudio, en una especie de diálogo con el cual se busca comparar y analizar diversas opiniones respecto al espacio público y su uso.

1. Las paredes me están hablando... y yo las quiero escuchar

A nivel personal, la vinculación e interés por el graffiti se relaciona con una característica básica de los humanos: la curiosidad; como joven universitaria muchas veces he frecuentado Barrio La California y los alrededores del Edificio Saprissa, y también muchas veces me he preguntado ¿quiénes y porqué harán estos graffiti?

Mi formación como fotógrafa –además de antropóloga- me permitió ser más sensible e inquisitiva ante lo visual del graffiti, lo que junto a mi curiosidad inicial generó un proceso, una rutina, un juego incluso, en el cual intentaba adivinar las letras y los códigos que en ese momento me eran ininteligibles; creo que a partir de ese momento en el que al caminar por la ciudad o al mirar a través de la ventana del autobús, fui consciente de los graffiti en las paredes, ellas me empezaron a hablar. Esta investigación es el resultado de lo que vi, leí y escuché.

En este capítulo se introduce al lector en la propuesta investigativa, donde se fundamenta su escogencia, se presentan los objetivos y se menciona el abordaje metodológico y las etapas en que se desarrolló la investigación.

¿Por qué?

Los graffiti son evidencia de la vida cotidiana de las ciudades, y comúnmente lo cotidiano es difícilmente percibido debido a su aparente “normalidad”; sin embargo, ciertas veces -como es este el caso- las ciencias sociales -la antropología- se encargan de poner en evidencia lo común, lo cotidiano; pero también lo particular.

Preguntar el porqué de situaciones o razonamientos que se consideran habituales, permite cuestionarse como individuos y como sociedad, para romper con estereotipos y transformar el entorno.

Los graffiti, al estar insertos en las ciudades, al formar parte de esa cotidianidad aparentemente natural, son una expresión en continua transformación, tanto así que muchas veces no somos conscientes de cómo ni porqué cambia la ciudad -y los graffiti con ella- con tanta rapidez.

Estudiar la dinámica del graffiti y su papel en el espacio público de la ciudad es una temática que puede y debe ser abordada desde la antropología, ya que muchas veces esta práctica es una forma en que las poblaciones generalmente desfavorecidas pueden sentir como propia la ciudad, la que al mismo tiempo los asfixia; pueden romper con el arte tradicional presente (monumentos, fuentes, kioscos y galerías de arte) en el que no se ven ni se sienten representados, pues tiene como emisor y receptor a las clases dominantes, “los grandes monumentos han sido erigidos a la gloria de los conquistadores y los poderosos” (Lefebvre, 1970: 28).

El graffiti puede ser una manera de acercarse al tema de la ciudad: quiénes se encuentran representados en ella; quiénes, por qué y cómo se apropian de espacios de la misma, cómo constituir una ciudad más incluyente... Muchas de estas inquietudes formaron parte de la necesidad de investigar sobre el graffiti, pero además está el graffiti en sí como práctica artística.

El arte es la expresión de la creatividad humana y su habilidad para comunicar sin importar qué técnica o superficie se utilice; es un medio para transmitir un mensaje político o religioso, pero también puede ser “el arte por el arte”, el rescate de lo lúdico; el arte puede o no disociar forma de contenido, como lo hace la semiótica; pero ante todo el arte es una manifestación de lo cultural.

El graffiti puede ser visto desde muchos o desde todos los acercamientos al arte que se acaban de enumerar; existen graffiti que cuentan una historia y hacen una crítica a determinada situación, o se basan únicamente en el color y armonía de las formas y están los que no toman en cuenta nada de lo anterior, su objetivo es denotar su presencia en las paredes.

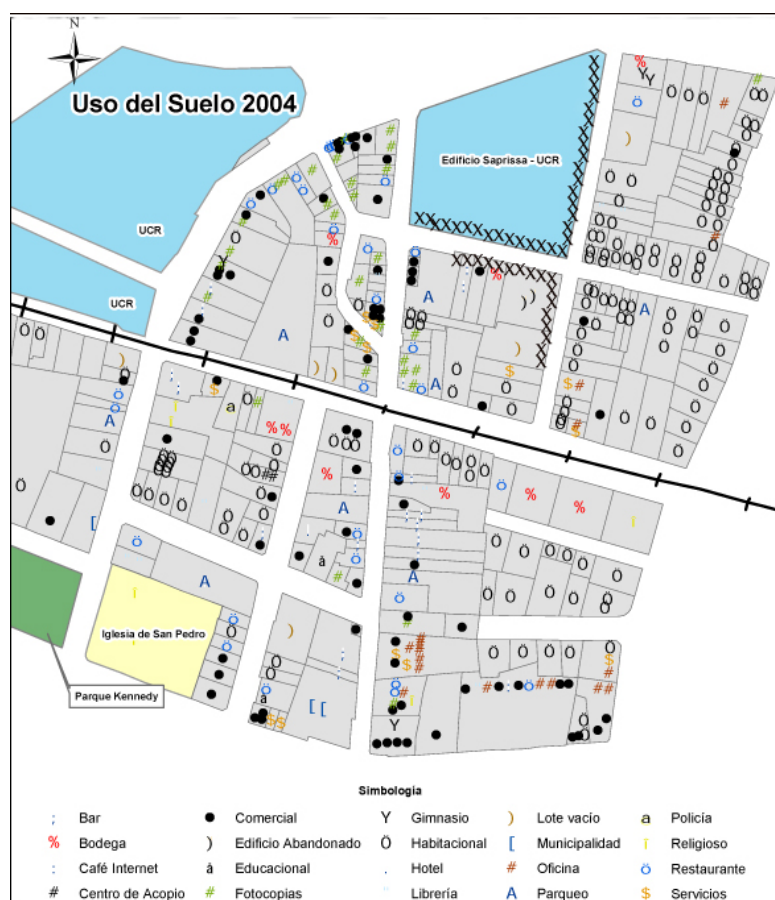
Si estamos ante una manifestación visual de los colores, las formas y de los contenidos, se puede considerar que la antropología visual y -específicamente- la fotografía, son elementos vitales para esta investigación, pues las imágenes y lo que se habla sobre ellas genera oportunidades de análisis que posiblemente no se darían sin la existencia de lo visual en este trabajo.

Contextualización de las zonas en estudio

Se trabajó la temática de la apropiación del espacio público urbano a través del graffiti en dos zonas, las cuales fueron elegidas por la preponderancia de graffiti en sus paredes, por ser ambas zonas frecuentadas por población joven y estar ubicadas en un contexto céntrico del casco urbano de la capital.

La primera zona en la que se investigó fue el área circundante al Edificio Saprissa, ubicado frente al campus Rodrigo Facio de la Universidad de Costa Rica (UCR), específicamente: la pared este y sur del edificio, la fachada de la iglesia abandonada al costado sureste del mismo -actualmente edificio de la Escuela de Artes Dramáticas de la UCR- y la pared frente a la Librería Universitaria, todos estos sitios ubicados al este de Calle 3, como se señala con “X” en el mapa n° 1 a continuación.

Mapa N° 1
Zona de estudio en calle 3, San Pedro de Montes de Oca.



Fuente: Mapa 2. Actividades en Calle 3 (2004). Elaborado por Produs, julio 2004. Escala: 1: 10,000 IGN.

Accesado en: www.produs.ucr.ac.cr

La segunda zona se denomina Barrio La California, donde las áreas trabajadas y señaladas con “X” en el mapa n° 2 fueron: las paredes a ambos lados de la Avenida 1, y las paredes externas del antiguo bar Tribal y la discoteca Bash, actualmente edificios abandonados que se ubican entre Calle 23 y Avenida 3.

Mapa N° 2
Zona de estudio, Barrio La California.



Fuente: Mapa reelaborado a partir del: Mapa Turístico. Instituto Costarricense de Turismo, s.f. Sin escala.

Las paredes del Edificio Saprissa y el área que rodea esta construcción están cubiertas de graffiti desde principios de los años noventa; sin embargo, aproximadamente del 2006 a la actualidad se ha visto una mayor profesionalización en estos trabajos. Para este edificio y la librería Universitaria -según comunicación oral con empleados de la misma y pintores- existe permiso por parte de las autoridades universitarias, cosa que no ocurre con las otras paredes pintadas de la zona.

Otra característica del lugar es la gran cantidad de población joven que frecuenta sus alrededores, debido principalmente a la cercanía de universidades -UCR y Latina- y de la Calle 3 (conocida como Calle de La Amargura), espacios utilizados principalmente por los y las jóvenes tanto para el estudio como para el esparcimiento; por lo que la presencia de gran cantidad de locales comerciales es notable (bares, restaurantes, fotocopadoras, entre

otros), así como algunas casas de habitación, la mayoría de estas concentradas al este de Calle 3.

En las fotografías n° 1 y n° 2 se muestra Calle 3 y sus comercios, mientras que la n° 3 nos ubica en la zona de estudio, la cual comprende las dos calles que se intersecan y en las que se ven al fondo -edificio azul- la Librería Alma Mater y algunas casas de habitación.

Fotografía N° 1
Calle 3, entrada norte.



Calle 3
San Pedro de Montes de Oca, s.f.
Foto: autor desconocido en www.wikipedia.com

Fotografía N° 2
Calle 3, entrada sur.



Calle 3
San Pedro de Montes de Oca, s.f.
Foto: Pablo Alvarado en www.flickr.com

Fotografía N° 3
Paredes del Edificio Saprissa incluidas en la investigación



Paredes con graffiti
Edificio Saprissa, 09/04/08
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

Se puede apreciar que en la zona se dan actividades comerciales y recreativas, así como interacciones sociales en un espacio urbano de unos 400 metros, situación similar se vive en el área estudiada de Barrio La California, pero con algunas diferencias que fueron encontradas en el transcurso de la investigación.

Barrio La California, en la parte este del centro de San José, también presenta graffiti en muchas de sus paredes, aunque acompañados por otras formas de expresión gráfica, como lo son los estenciles y calcomanías, no tan usuales en los alrededores del Edificio Saprissa.

Al igual que en la zona este de Calle 3, este barrio es visitado principalmente por jóvenes debido a la concentración de bares en la zona -Rafas, La Esquina, La Flota, Latino Rock Café, Bahamas, Area City- y la presencia de la Universidad Latinoamericana de Ciencia y Tecnología (ULACIT), la Universidad Internacional de las Américas (U.I.A.) y la Universidad Hispanoamericana -todas entidades privadas- en sus cercanías.

En el barrio se cuenta con hitos nacionales importantes como:

- Estación del Ferrocarril al Atlántico: edificio ubicado al norte de la zona de estudio, el cual fue inaugurado en 1908 y que actualmente está en uso luego del cese de funciones del ferrocarril en 1995. Según la página web del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, la estación fue declarada Patrimonio Histórico Arquitectónico de Costa Rica el 29 de julio de 1980.
- Edificio Solera y Chacón: estructura de influencia arquitectónica francesa que actualmente alberga la agencia de publicidad Jotabequ.
- Antigua Aduana, edificio que “se construyó a finales del siglo XIX y se inauguró en 1891” (Molina, 2007), cuyo fin era ser la aduana central del país para la época. Fue declarado reliquia histórica el 4 de junio de 1980 según la página web del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes.

En la fotografía n° 4 se aprecia la Estación de Ferrocarril al Atlántico, que está de nuevo en uso desde el 10 de agosto del 2009 y además es utilizada por los habitantes de las calles

para pernoctar, o por los jóvenes que acuden al sitio -debido a la cercanía de bares- y utilizan sus gradas externas.

Fotografía N° 4
Estación del Ferrocarril al Atlántico



Estación del Ferrocarril al Atlántico
Barrio La California, s.f.
Fotografía: Carlo Vivi en www.panoramio.com

En la fotografía 5 se observa el edificio Solera y Chacón, ubicado al este de la zona en estudio de Barrio La California e inaugurado en 1948.

Fotografía N° 5
Edificio Solera y Chacón



Edificio Solera y Chacón
Barrio La California, 03/10/09
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

En la fotografía 6 se ve la Antigua Aduana, edificio que actualmente está siendo remodelado -bajo la tutela del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes- para albergar un centro cultural llamado Centro para las Artes y la Tecnología “La Aduana”.

Fotografía N° 6
Antigua Aduana



Antigua Aduana
Barrio La California, 03/10/09
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

En la foto 7 tenemos una fotografía panorámica desde la Antigua Aduana -hacia el noroeste de la zona en estudio- que muestra el edificio donde se ubicó la discoteca Bash y anteriormente el Cine La California, cuyas paredes fueron incluidas en esta investigación.

Fotografía N° 7
Vista desde la antigua Aduana hacia el noroeste.



Vista de Barrio La California
Barrio La California, s.f.
Foto: autor desconocido en www.costarica.inmobiliaria.com

En la fotografía 8 observamos de fondo el Edificio Solera y la Antigua Aduana desde la entrada a Avenida 1, otro de los sitios cuyos graffiti fueron analizados.

Fotografía N° 8
Entrada a Avenida 1, Barrio La California



Entrada a Avenida 1
Barrio La California, 28/03/09
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

Uno de los aspectos que diferencian Barrio La California de los alrededores del Edificio Saprissa es que en esta área no se cuenta con permisos para realizar graffiti.

En general, este es un lugar de locales comerciales y de servicios, donde la presencia de casas de habitación es mínima -se pudo identificar dos casas en el transcurso de la investigación-.

Ambos sitios se caracterizan por su ubicación en el centro de la ciudad -lo que permite mayor visibilidad del graffiti (no solo son vistos por quienes habitan o trabajan en la zona, sino por cientos de individuos que transitan diariamente por los alrededores) y quizá mayor popularidad de la práctica- y la constante renovación de varios metros de sus paredes, lo que las convierte, según la opinión de la investigadora, en referentes del graffiti en el país.

¿Qué me interesa?

Conociendo inicialmente la dinámica de ambas zonas, las cuales son espacios públicos y de esparcimiento frecuentados principalmente por población joven y ubicados en zonas urbanas céntricas, nacen las siguientes interrogantes:

¿Cuál es el papel de la práctica del graffiti en la apropiación del espacio público urbano?

Se buscó conocer la apropiación del espacio público que realizan las personas mediante el graffiti, así como las características y componentes de esa apropiación.

Se tomaron como sujetos de investigación a quienes elaboran los graffiti, para conocer su experiencia durante la realización de los mismos y sus vivencias y opiniones sobre la ciudad y el espacio público. Los vecinos, ya sea que vivan o trabajen en las zonas en estudio, también fueron sujetos de investigación, se quiso conocer su opinión acerca de los graffiti y la forma en que se identifican con ellos.

¿Cuáles son los objetivos?

General

Comprender el rol del graffiti en la apropiación del espacio público urbano a través de los pintores de graffiti y los vecinos de las zonas por estudiar.

Específicos

1. Documentar la presencia de graffiti en las zonas seleccionadas: Edificio Saprissa en San Pedro de Montes de Oca y Barrio La California en San José.
2. Analizar los graffiti como elementos presentes en el proceso de apropiación del espacio público urbano.
3. Conocer la visión que tienen los pintores de graffiti acerca del graffiti y el espacio público.

4. Conocer la visión que tienen los vecinos y transeúntes de las zonas por estudiar acerca del graffiti y el espacio público.
5. Comparar ambas zonas en estudio de acuerdo con la incidencia del graffiti en ellas.

¿Cómo se hizo?

El método etnográfico, según Aguirre, consiste en “el estudio descriptivo de la cultura de una comunidad o de algunos de sus aspectos fundamentales” (Aguirre, 1995: 3), lo anterior tomando en cuenta que esta investigación no se enfocó únicamente en el ámbito de lo descriptivo, sino que se dio un análisis detallado de los datos generados.

Asimismo, fue muy importante el aspecto de la reflexividad, pues no se puede obviar la subjetividad del investigador como autor, ni “los efectos del investigador sobre los datos” (Hammersley y Atkinson, 1994: 32), ya que también forma parte de la realidad estudiada.

Se eligió este método debido a su potencial participativo, ya que si el investigador lo decide -como es este el caso- se pueden incluir las voces de los sujetos de investigación de una forma más democrática; además, como mencionan Hammersley y Atkinson, “el uso que la etnografía hace de múltiples fuentes de información es también una gran ventaja” (Ibíd.: 39).

Sin embargo, la llamada “narrativa lineal” (Pink, 2001) que comúnmente utiliza la etnografía -se va al campo, se obtiene el dato y se regresa a la casa para analizar y escribir-, ha sido criticada entre otras cosas por su poca flexibilidad ante la realidad, y es un aspecto que no se comparte en esta investigación, donde se trabajó multilinealmente y en los procesos de construcción de conocimiento no se percibió una clara separación, más bien se dio un traslape de la narrativa en el tiempo y el espacio.

Para esta investigación se considera que la perspectiva lineal es más común en la etnografía clásica -donde el investigador realiza su trabajo de campo con grupos o sujetos muchas veces alejados espacialmente de su cotidianidad, para luego regresar a su país a escribir y analizar-. En los nuevos enfoques y sujetos de investigación que

están surgiendo principalmente en Latinoamérica, este distanciamiento territorial es mínimo -como en este caso- y los procesos -de campo y análisis- inevitablemente se superponen.

El desligue del contexto en el que se trabajó al verse finalizada la investigación no se aplicó en este caso, se considera que el investigador no sale totalmente del campo, pues al tratar con personas se generan -con unos más que con otros- vínculos. En el caso de la investigadora, actualmente continúa ligada en el ámbito fotográfico con algunos de los pintores con quienes se trabajó, y sigue asistiendo a pintadas tanto por motivación fotográfica como personal.

La investigadora considera que al terminar una pesquisa y cuando existe una identificación del investigador con los informantes y con la práctica que está documentando, no es necesario desvincularse del campo, porque el interés y el ligamen continúan.

Es importante señalar que lo etnográfico en esta investigación tiene gran influencia de la antropología visual por las múltiples ventajas que presentó para un trabajo de este tipo (donde las imágenes son parte fundamental), ya que como menciona Banks (1995), metodológicamente se pueden analizar experiencias sociales mediante la producción de imágenes, el estudio de imágenes preexistentes y la colaboración entre investigadores y actores sociales para elaborar materiales visuales en conjunto, los cuales son usos clásicos de la fotografía en la investigación etnográfica.

Pink (2001), explicita estos usos clásicos, como se desarrolla a continuación:

1. Fotografía como método de registro visual: en el cual la autora -Pink- se refiere principalmente a archivos fotográficos antiguos que son accedidos en la actualidad por el investigador; sin embargo -como en la presente investigación-, también se pueden trabajar archivos actuales, en este caso las fotografías de graffiti y de individuos realizando graffiti elaboradas por la propia investigadora durante un periodo aproximado de 2 años.

2. Fotografía participativa: en la cual “[los] etnógrafos colaboran con [los] informantes para producir fotografías en diversas formas” (Ibíd.: 58)¹, en la presente investigación se aplicó este uso dándole a Bang y Know -dos de los informantes- una cámara desechable de 28 cuadros a cada uno, con el fin de que plasmaran la importancia del graffiti en sus vidas y sus fuentes de inspiración al pintar.

3. Entrevista fotográfica: un uso que se considera complementario del anterior en esta investigación, pues a partir de las fotos tomadas por Bang y Know se dio un tipo de entrevista individual en la cual se discutía y explicaba la intención de los pintores al reflejar ciertos elementos en sus fotos, puesto que “[las] imágenes visuales se hacen significativas a través de la mirada del observador, y cada individuo produce esos significados fotográficos relacionando la imagen con su experiencia personal, conocimiento y amplios discursos culturales” (Ibíd.: 66-68)².

Además de los usos mencionados anteriormente, también se tomaron en cuenta para esta investigación, dos tipos de categorías fotográficas propuestas por Edwards (en Pink, 2001):

1. Fotografía creativa o expresiva: la cual “...explota el potencial del medio (Pink, 2001: 128) para cuestionar, provocar curiosidad, contar en diferentes voces o ver a través de diferentes ojos” (Edwards, 1997a:54 en Pink, 2001:128)³, donde se ubican las imágenes tomadas por Bang y Know a pedido de la investigadora, y algunas de las tomas realizadas por ella, principalmente al momento de las 15 pintadas que se fotografiaron con el fin de entender la dinámica de los pintores al momento de realizar graffiti.

¹ Original en inglés: “ethnographers collaborate with informants to produce photographs in a variety of ways” (Pink, 2001: 58).

² Original en inglés: “visual images are made meaningful through the subjective gaze of the viewer, and that each individual produces these photographic meanings by relating the image to his or her existing personal experience, knowledge and wider cultural discourses” (Pink, 2001: 66-68).

³ Original en inglés: “...exploits the potential of the medium (Pink, 2001: 128) to question, arouse curiosity, tell in different voices or see through different eyes” (Edwards, 1997a:54 en Pink, 2001:128).

2. La fotografía como herramienta documental: donde caben las fotografías tomadas de setiembre del 2007 a setiembre del 2008 en las paredes del Edificio Saprissa y Barrio La California, las cuales podrían ser parte de un inventario fotográfico.

Mediante las imágenes existe la oportunidad de lograr un trabajo con la participación no solo de la autora, sino también de los sujetos de la investigación, donde se vea el aporte de los individuos; además facilita la presentación y divulgación de los resultados del mismo.

La antropología visual posibilita un acercamiento diferente al tema en estudio y a los sujetos de investigación, es más horizontal y permite un diálogo entre investigador y sujetos muy particular pues “lleva a un repensar sobre la autoridad del texto antropológico, cuestionando las relaciones sujeto/objeto en las investigaciones”⁴ (Monte-Mor, 1999: s.p.), además de no basarse únicamente en el poder de la palabra, sino en el poder de la imagen.

La fotografía es una forma de conocimiento que puede complementar lo escrito, pero que se considera no está supeditada a las palabras: “[el] conocimiento etnográfico no es solamente una cuestión de producción de palabras, sino una [cuestión] de situar imágenes, a veces en relación a palabras escritas, pero también en relación con otras imágenes, palabras habladas y otros sonidos” (Pink, 2001: 115)⁵; por medio de una fotografía se genera un conocimiento diferente al verbal-escrito por lo que la relación entre estos tipos de acercamiento a la realidad se utilizaron en esta investigación con la premisa de concebirlos como complemento para lograr un producto final, “...el propósito del análisis no es traducir ‘evidencia visual’ al conocimiento verbal, sino explorar la relación entre [lo] visual y otro (incluyendo [lo] verbal) conocimiento” (Ibíd.: 96)⁶

⁴ Original en portugués: “levando a um repensar sobre a autoridade do texto antropológico, questionando as relações sujeito/objeto nas pesquisas...” (Monte-Mor, 1999: s.p.)

⁵ Original en inglés: “ethnographic knowledge is not just a matter of producing words, but one of situating images, sometimes in relation to written words, but also in relation to other images, spoken words and other sounds” (Pink, 2001: 115).

⁶ Original en inglés: “... the purpose of analysis is not to translate ‘visual evidence’ into verbal knowledge, but to explore the relationship between visual and other (including verbal) knowledge” (Pink, 2001: 96).

Las imágenes son un recurso metodológico primordial en la antropología, pues esta disciplina está pensada como una forma diversa y reflexiva de acercarse al sujeto desde su cotidianidad. Desde el estudio del fenómeno social por medio de varios sentidos (la vista, el oído) se puede lograr un análisis más profundo y complejo.

Por lo tanto, la antropología visual fue utilizada como eje de análisis de la mayoría de los datos de campo, esto porque la fotografía fue una técnica primordial en el desarrollo de la misma, fue utilizada “como un facilitador-provocador de discusiones” (Suárez, 2008: 22), principalmente aquellas imágenes tomadas por los mismos pintores, ya que al estudiarlas en conjunto -el pintor-autor con la investigadora- salieron a flote temas de discusión y análisis que no se habían tratado en sesiones anteriores de entrevista tanto formal como informal.

Lo anterior deja ver que el recurso de la imagen, en especial en situaciones donde lo visual es sumamente importante -como el caso de los graffiti- es un detonante -un provocador como lo menciona Suárez- de temáticas que posiblemente no se hubieran tratado si no es por medio de la fotografía como técnica de la antropología visual.

No se quiere dar a entender que la fotografía sea un recurso objetivo en la investigación, al contrario, la investigadora está consciente del papel parcial del fotógrafo, ya sea su persona o los pintores de graffiti con quienes trabajó esta técnica; “detrás de la cámara se encuentra siempre el ojo culturalmente interesado del fotógrafo quien selecciona y enfoca desde un ángulo determinado una realidad previa: lo fotografiable, lo que se desea fotografiar, lo que se puede fotografiar” (Giménez en Suárez, 2008: 24), puesto que el individuo busca plasmar su visión del mundo en la imagen y decide hacer “click” ante cierta situación y no ante otra. Lo que a fin de cuentas va a verse reflejado en la imagen, en ese fragmento de realidad que se quiso mostrar y no la totalidad de la realidad misma.

Consideraciones sobre la fotografía en el campo

No siempre los métodos visuales son apropiados para todo trabajo de campo como comenta Pink (2001); sin embargo, en la investigación llevada a cabo más bien resultó ser una decisión acertada utilizar la fotografía, ya que los pintores de graffiti tienen una

fuerte relación con las imágenes; principalmente porque una fotografía evidencia su trabajo y muchas veces es la única forma de mostrarlo debido a la posibilidad de que sea borrado o que otro pintor le “pase por encima”, es decir, pinte encima del primer trabajo.

Las fotografías por lo tanto son apreciadas entre los pintores, conforman su currículum -mediante la elaboración de portafolios con fotos de sus trabajos- ante otros pintores y ante personas e instituciones a las cuales piden permiso para pintar en sus paredes.

Mediante el pedido de fotos -tomadas por la investigadora- por parte de muchos de los pintores con quienes se tuvo contacto -con el fin de publicarlas en sus redes sociales virtuales-, se generó cierta confianza que permitió moverse con facilidad entre el gremio; “en comparación con la solitaria escritura del diario de campo, [la] fotografía puede parecer más visible, [una] actividad [más] comprensible para los informantes, y [se] puede enlazar más estrechamente con su propia experiencia” (Ibíd.: 35)⁷.

Compartir un interés por la fotografía -los pintores por acceder a las fotos que se tomaba de sus trabajos y de sí mismos, y la investigadora al fotografiarlos para la investigación- permitió romper esa barrera investigador-investigado.

Como mencionan Collier y Collier en Pink (2001), la fotografía puede ser un abre-latas de dos vías: “...jugar un rol de ‘fotógrafo’ puede colocar al investigador en una posición ideal para ‘observar’ la cultura o grupos que está estudiando... [y] mostrar fotografías a los sujetos puede generar retroalimentación en las imágenes y su contenido y también forjar conexiones con miembros de la ‘comunidad’ ” (Pink, 2001: 65)⁸, como efectivamente ocurrió en este caso; la cámara fue una útil herramienta para generar confianza e interés en los pintores con quienes se trabajó.

⁷ Original en inglés: “In comparison to solitary field diary writing, photography... can appear more ‘visible’, comprehensible activity to informants, and may link more closely and with their own experience” (Pink, 2001: 35).

⁸ Original en inglés: “‘playing a ‘photographer’ role can put researchers in an ideal position to ‘observe’ the culture or groups they are researching... showing photographs to their subjects can provide both feedback on the images and their content while also forging connections with members of the ‘community’” (Pink, 2001: 65).

Aunque es necesario aclarar que la toma de fotografías y el contacto oral (entrevistas formales e informales) en esta investigación se fueron dando como actividades conjuntas del trabajo de campo; mientras se documentaba las paredes de los sitios en estudio, también se realizaba los primeros acercamientos con los posibles informantes, pero las primeras tomas que se hicieron de los pintores realizando graffiti -en junio del 2008- se dieron casi un año después de iniciado el trabajo de campo -septiembre del 2007-.

A veces una cámara puede incomodar o intimidar a quienes están siendo fotografiados o grabados, pero en el caso particular de esta investigación, no se considera que a los pintores les molestara la presencia de la investigadora -lo cual no quiere decir que no actuaran diferente a su forma cotidiana de ser al sentirse observados- puesto que para ellos estaba claro que ella estaba ahí para tomar fotos y luego pasarles algunas de las mismas por correo electrónico, una actividad que los beneficia tanto a ellos -tener un registro de sus piezas, pues no muchos tienen cámaras para evidenciar sus trabajos- como a la investigación -tener material visual para la misma-.

En general, se considera que no hubo aprehensión por parte de los realizadores de graffiti en ser fotografiados durante las pintadas: o ya conocían a la investigadora o llegaba con algún pintor que la presentaba con los demás. Cuando algún pintor mostraba interés en conocer el por qué de su presencia, la investigadora explicaba su propósito al tomar las fotos y ofrecía mandárselas por correo electrónico para así derrumbar cualquier desconfianza o reticencia inicial, acción que también cumplía otros objetivos: compartir con ellos las imágenes que fueran de su interés, así como tener su dirección de correo para futuros contactos y que ellos tuvieran la ella si querían invitarla a otras pintadas.

Si aún quedaba desconfianza en algunos de los pintores, se buscaba, al momento de la toma de fotografías, seguir ciertas reglas que minimizaran esa sensación: si se trataba de un pintor que no se conocía bien primero se le hablaba un rato, se le explicaba el fin de las fotografías y luego se tomaba algunas; o se tomaba fotos y al momento eran mostradas en la pantalla de la cámara para que conocieran el tipo de fotos que se estaba tirando, y finalmente se intentaba no hacer tomas de frente -al menos de aquellos que no se conocía bien o que se tuviera conocimiento de que no le gustaban ese tipo de

imágenes-, pues algunos pintores prefieren mantenerse anónimos y fotografiarles el rostro podría hacerlos sentir incómodos o vulnerables.

En el caso de la toma de fotos a los graffiti en las paredes del Edificio Saprissa y de Barrio La California, tampoco se percibió incomodidad por parte de los pintores, sino que al igual que con la toma de fotos en las pintadas, algunos solicitaban fotos de sus piezas -no habían tenido tiempo de fotografiarlas ellos mismos o, como ya se mencionó, no tenían cámara-, lo que se considera demuestra nuevamente la fuerte relación imagen-graffiti-pintor y lo acertado de acercarse al campo por medio de la cámara fotográfica y de la imagen.

Entrar al medio del graffiti compartiendo intereses con los pintores (las fotos) facilitó ese acercamiento y contacto, pues se intentó generar un proceso de participación e intercambio: “un proceso de negociación y colaboración con el cual ellos también [los informantes] alcancen sus propios objetivos en lugar de un acto de quitarles información” (Ibíd.: 44)⁹, donde las fotografías representaron los propios objetivos de los pintores y al mismo tiempo generaron información útil para la investigación.

En todo caso, se comparte el pensamiento de Pink al afirmar que “el asunto de cuándo un etnógrafo tiene permiso para fotografiar o filmar difiere de situación a situación y de acuerdo a quien escuchemos... no obstante el permiso para filmar o fotografiar individuos en su capacidad como participantes en eventos es usualmente mejor negociada con cada individuo o grupo” (Ibíd.: 41-42)¹⁰. La fotografía, como ya se mencionó, no solamente se utilizó para la recopilación de graffiti de las zonas en estudio -la cual se dio por un periodo de nueve meses, en lapsos de tomas cada tres meses- por parte de la autora, sino que se implementó de forma novedosa desde la antropología, al ser algunos de los pintores entrevistados partícipes de esta práctica fotográfica.

⁹ Original en inglés: “a process of negotiation and collaboration through which they too stand to achieve their own objectives, rather than as an act of taking information away from them” (Pink, 2001: 44).

¹⁰ Original en inglés: “the question of whether an ethnographer has permission to photograph or video differs from situation to situation and according to whom we listen...however permission to video or photograph individuals in their capacity as participants in events is usually best negotiated with each individual or group” (Pink, 2001: 41-42).

Se eligió a dos pintores -Bang y Know- para que, mediante la toma de fotografías con cámaras desechables, plasmaran lo que para ellos como individuos tuviera relación con su propia práctica del graffiti, ya fuera fotografía de objetos, personas o lugares.

Resulta interesante que, a pesar de haber dado las mismas instrucciones a ambos pintores, cada uno fotografió de manera diferente; Bang utilizó todos los cuadros para retratar una pintada: los elementos utilizados -latas de spray, escaleras- e individuos presentes -tanto pintores como observadores de la pintada y transeúntes-, mientras que Know tomó fotografías de trabajos de graffiti propios y ajenos, de elementos que utiliza para pintar, de amigos y de dos pintadas en las que participó.

Posteriormente, estas fotografías se discutieron en sesión de entrevista con cada uno de ellos: se les pidió que narraran cada fotografía, explicaran los elementos presentes y por qué les parecía importante haberla tomado.

En esta parte del ejercicio también hubo diferencias en la forma en que fueron abordadas las fotografías por cada pintor, mientras Bang se concentró en explicar el porqué de las pintadas -y de las actividades que se dan en las mismas- y su relación como individuo con otros pintores, la pared y los elementos utilizados para pintar; Know se refirió -en un nivel más narrativo- a sí mismo en relación con otros pintores por medio de los graffiti.

Se considera que este ejercicio permitió entender a un nivel más profundo las motivaciones y razones de ser del pintor de graffiti, pues se trataron cuestiones anteriormente ignoradas -posiblemente porque para los pintores resultaba obvio mencionarlas en una entrevista a profundidad-; con las fotos se facilitó hablar de situaciones o experiencias que tuvieron gran importancia para la investigación, como menciona Pink: “una fotografía puede llegar a ser un punto de referencia a través del cual un informante puede representar aspectos de su realidad al etnógrafo y viceversa” (Ibíd.: 69)¹¹.

Además de la fotografía, se implementaron otras técnicas tradicionales en la investigación antropológica:

¹¹ Original en inglés: “A photograph may become a reference point through which an informant can represent aspects of his or her reality to an ethnographer and vice versa” (Pink, 2001: 69).

Observación

Se recurrió a la técnica de la observación participante pasiva, la cual se caracteriza por una “presencia en la escena, pero con interacción o participación mínima” (Valles, 2000: 156), la cual permitió “el aprendizaje de las reglas culturales seguidas en la vida cotidiana” (Valles, 2000: 156). Se utilizó esta técnica al acudir a Barrio La California y los alrededores del Edificio Saprissa para percibir el movimiento de sus pobladores, transeúntes y caracterización de las zonas en general, así como al momento de las 15 pintadas a las cuales se asistió.

Entrevista a profundidad

Esta técnica dio acceso a información vivencial desde una perspectiva personal e intimista, posibilitando un diálogo horizontal y una construcción del conocimiento de doble vía -tanto desde los informantes como desde la investigadora-. Además permitió “encontrar lo que es importante y significativo para los informantes y descubrir acontecimientos y dimensiones subjetivas de las personas tales como creencias, pensamientos, valores, etc.” (Colás, 1998: 273).

Se utilizó un tipo de entrevista a profundidad con los vecinos y transeúntes de las zonas en estudio -la estandarizada abierta- caracterizada por ser “un listado de preguntas ordenadas y redactadas por igual para todos los entrevistados, pero de respuesta libre o abierta” (Patton, citado en Valles, 2000: 180)- y dos tipos de la entrevista a profundidad con los pintores de graffiti: la basada en un guión -que constó de preguntas abiertas sin orden específico, que le dieron al entrevistado la oportunidad de extenderse en sus respuestas- la cual fue aplicada una vez a 6 pintores: Ein, Goosk, Solo, Mush, Gussa y Y2K, y dos veces a 2 pintores: Bang y Know, debido a que fueron quienes utilizaron las cámaras desechables; y la entrevista conversacional informal -aplicada a 24 pintores-, pues como apunta Valles “las diferentes maneras de conversación mantenidas por el investigador de campo, en su papel de observador participante, se pueden considerar como formas de entrevista.” (2000: 178).

Las entrevistas a pintores se realizaron indistintamente de que pintaran o no en las zonas en estudio, para dar un panorama amplio del movimiento de graffiti costarricense

al mismo tiempo que se estudiaban dos casos específicos -el graffiti en Barrio La California y en el Edificio Saprissa-.

Es importante recalcar que en el campo se dio preponderancia a las entrevistas tipo conversación, sin la utilización de grabadora de mano en la medida de lo posible, para generar mayor confianza en el o la entrevistada.

Búsqueda bibliográfica

Se aplicó esta técnica para darle un eje teórico a la investigación. Se accedieron textos escritos y también fotografías de graffiti tanto de Costa Rica como de otros países, e imágenes de las zonas en estudio

Internet y redes sociales

En este apartado fue importante la búsqueda en Internet; tanto el acceso a páginas con datos e historia del graffiti, como a redes sociales virtuales como MySpace y Hi5.

En la actualidad, muchos aspectos de la comunicación cotidiana -principalmente entre jóvenes- pasan por redes como Facebook, Twitter, MySpace y Hi5; siendo estas dos últimas las más utilizadas entre pintores.

Mediante Internet, los realizadores de graffiti conocen y agregan como contactos a otros pintores nacionales e internacionales, pero fundamentalmente es utilizada para comunicarse entre sí con el fin de organizarse para salir a pintar y también para afianzar jerarquías y fortalecer relaciones amistosas o conflictivas, que se ven reflejadas principalmente en los comentarios que se hacen a las fotografías de los graffiti incluidos en el perfil de cada pintor.

Para la investigación fue necesario abrir una cuenta en ambas redes sociales virtuales con el fin de darle seguimiento a las salidas a pintar y conocer las relaciones que entretejen los pintores mediante Internet. Se incluyeron como contactos tanto a pintores nacionales conocidos personalmente como los conocidos solo “de nombre” y se recopiló aquella información personal de los perfiles de los pintores relevante para la

investigación; posteriormente se agregaron fotografías de las pintadas documentadas como una forma de compartir el conocimiento generado con los pintores.

La utilización de este tipo de redes se dio de una manera pasiva, ya que no se buscó la participación por medio de comentarios en fotografías o perfiles de los pintores, interviniendo así de manera directa en la dinámica de las redes; el énfasis se dio en la observación de comentarios entre ellos y comentarios de fotografías de graffiti, con el fin de conocer de manera implícita las jerarquías y relaciones de los realizadores de graffiti.

Tanto la búsqueda en páginas de Internet, como la incursión en las redes sociales virtuales, posibilitaron contextualizar la práctica del graffiti a nivel global y local, pues conocer algunas de las nociones técnicas e históricas básicas del graffiti fue de gran utilidad al momento de realizar trabajo de campo y hablar con los pintores; además de que permitió realizar un mejor análisis de información en la investigación.

Informantes

A continuación se presenta una serie de cuadros para contextualizar los individuos a quienes se les aplicaron las diferentes técnicas de investigación.

Para facilitar la lectura se aclara que N.R. significa que el entrevistado no respondió a la pregunta en cuestión; en el caso del nombre de los individuos, para los pintores se utiliza el que cada uno emplea para firmar sus trabajos -si se presentan dos nombres divididos por un guión, quiere decir que el pintor es conocido por ambos nombres-, a los transeúntes se les identifica numéricamente de acuerdo con el orden en que fueron aplicados los instrumentos, mientras que para referirse a los vecinos entrevistados se utilizan seudónimos.

Se buscó un primer acercamiento con los realizadores de graffiti en la segunda mitad del 2007, con el fin de determinar si era factible que ellos estuvieran dispuestos a participar en el estudio, por lo que se realizaron dos entrevistas informales -a Ein y Gafeto- que permitieron conocer algunos aspectos de la práctica del graffiti en el país y tener mayor certeza del énfasis que quería seguir esta investigación.

Un avance importante en la vinculación con los pintores fue conocer a Mush -por medio de Solo, con quien se entró en contacto por un amigo en común- quien facilitó nombres y números de teléfono de pintores que luego fueron abordados -como Gussa, Bang, Y2K, Pain, Bang y Dash- y que fueron accesibles en parte gracias a la recomendación inicial de Mush.

Posteriormente se realizaron entrevistas a profundidad a ocho pintores: Bang, Ein, Goosk, Gussa, Know, Mush, Solo y Y2K, para luego efectuar otras sesiones con Bang y Know, que estuvieron centradas en la discusión de fotografías tomadas por los mismos.

De hablar con los pintores a acudir a una pintada formal transcurrió casi un año, pues la primera a la que se asistió gracias a la invitación de Know -a quien se conoció por medio de Bang- fue en agosto del 2008; de esa fecha en adelante se ha continuado concurriendo a diferentes pintadas y conociendo cada vez a más realizadores de graffiti, tanto nacionales como internacionales.

El cuadro n° 1 abarca tanto los pintores con los que se trabajó a un nivel más profundo -los mencionados anteriormente- como aquellos pintores con los que se tuvo conversaciones informales -principalmente en pintadas-, la idea de incluirlos a todos pretende mostrar el involucramiento de la investigadora en el campo, así como formar un criterio sobre las características del gremio de pintores de graffiti en Costa Rica.

Cuadro N° 1
Pintores contactados

Nombre	Género	Edad	Ocupación	Lugar de residencia	Tiempo pintando (en años)
Anyone	Masc.	18	Estudiante de universidad pública	Norte de San José	1
Ash	Masc.	20	Estudiante del Instituto Nacional de Aprendizaje	Sur de San José	5
Asko	Masc.	21	Estudiante de universidad privada y trabajador de agencia publicitaria	Este de San José	5
Bang-Cewa	Masc.	23	Estudiante de universidad privada y trabajador de call center	Sur de San José	2 ½
Blaze-Tribal	Masc.	29	Estudiante		
Boom-Kazú	Masc.	21	Estudiante de universidad	Cartago	1

			privada		
Bottom	Masc.	20	Estudiante de universidad privada	Este de San José	
Chuck	Masc.	31	Tatuador	Nicaragua	16
Cut	Masc.	19	Estudiante de universidad privada	Este de San José	10 meses
Dash	Masc.	22	Supervisor de seguridad	Norte de San José	6
Ein	Masc.	29	Rotulista	Este de San José	7
Emeka	Fem.		Asistente Administrativa	Sur de San José	1
Gabs-Tear	Fem.	18		Este de San José	1
Glen	Masc.	20		Sur de San José	1 ½
Goosk	Masc.	29	Trabajador de call center	Este de San José	Ya no pinta
Gussa	Masc.	21	Estudiante de universidad privada y trabajador en oficina de arquitectura	Este de San José	5
Hece-Monk	Masc.	16	Estudiante de secundaria	Oeste de San José	2
Hook	Masc.	23	Estudiante de universidad privada	Sur de San José	5
Ink	Masc.	19	Estudiante de secundaria	Sur de San José	5
Kech	Masc.	19		Sur de San José	4
Kien	Masc.	23	Artista de graffiti	Norte de San José	6
Know-Enti	Masc.	19	Cajero en supermercado	Sur de San José	4
Leo	Masc.	25		Norte de San José	1
Luitico	Masc.	26	Trabajador de call center	Este de San José	1 ½
MalBco	Masc.	27	Rotulista	San Carlos	8
Meco	Masc.	21		Oeste de San José	
Mock	Masc.	21		Oeste de San José	5
Mush	Masc.	25	Artista de graffiti	Este de San José	9
Negus	Masc.	25	Estudiante de universidad pública	Argentina	2 ½
Pain	Masc.	25	Artista de graffiti	Heredia	9
Piloy	Masc.	28	D.J.	Heredia	
PM-Pihem	Masc.	18		Sur de San José	1 ½
Slim	Masc.	19	Operario y estudiante de Bachillerato por Madurez	Sur de San José	1 ½
Soja	Masc.	32	Trabajador de call center	Este de San José	20 aprox.
Solo	Masc.	23	Estudiante de universidad privada y trabajador de call center	Este de San José	5
Some-Phyme	Masc.	19	Estudiante de secundaria	Este de San José	1 ½
Sonar	Masc.	25	D.J.	Guatemala	3
Srick	Masc.	18		Sur de San José	
Stan	Masc.			Sur de San José	
Stuf	Masc.	18	Estudiante de centro de inglés	Sur de San José	1 ½
Tushe	Masc.	21	Estudiante Universitario	Francia	
Twenty	Masc.	19	Estudiante del Instituto Nacional de Aprendizaje	Norte de San José	1
Wicked	Masc.			Sur de San José	2
Yama	Masc.	30	Ilustrador y artista de graffiti	Italia	13
Y2K	Masc.	23	Estudiante de universidad privada	Oeste de San José	Ya no pinta

De los cuarenta y cinco pintores presentados, se puede apreciar en el cuadro 1 y 2 que se tuvo contacto con dos mujeres, lo que muestra el predominio masculino en la práctica del graffiti en el país, ya que actualmente solo pintan cuatro mujeres -las dos incluidas en el cuadro, además de Natz y Gooo-. Esta situación podría deberse a -como menciona Macdonald- un “mayor control parental, su aprendizaje doméstico dentro del hogar, y sus distintos intereses y preocupaciones” (Macdonald, 2001: 128)¹². Sin embargo, parece estar cambiando la forma en que las mujeres se ven a sí mismas y son vistas por sus pares masculinos, puesto que al inicio de la investigación (2007), no existía ninguna mujer pintando en el país, mientras que ahora hay cuatro pintoras activas.

Cuadro N° 2
Pintores contactados según sexo

Sexo	Cantidad	
	Absoluto	%
Femenino	2	4,4%
Masculino	43	95,5%
Total	45	100%

En cuanto al rango de edad, vemos en el cuadro 3 que abarca un sector amplio que va desde los 16 hasta los 32 años -jóvenes y adultos jóvenes-, siendo los sectores de 15 a 20 y de 21 a 25 años los que incluyen la mayoría de los pintores, con un porcentaje de 35,5% y 37,7% respectivamente.

Se considera que este dominio podría estar relacionado con la búsqueda individual y la construcción de identidad -ya no como adolescente sino como joven que inicia su entrada a la adultez-, donde el graffiti es el medio a utilizar; por esta razón es común que muchos de los jóvenes que inician no sean constantes a lo largo del tiempo en su práctica del graffiti. En cambio, aquellos de mayor edad que continúan pintando posiblemente no ven en el graffiti un medio, sino un fin en sí mismo, una actividad que desean practicar de forma indefinida, como se puede constatar en la cantidad de años que llevan realizándola.

¹² Original en inglés: “...greater parental control, their domestic apprenticeship within the home and their differing interests and concerns” (Macdonald, 2001: 128).

Cuadro N° 3
Pintores contactados según grupos de edad

Grupos de edad (en años)	Cantidad	
	Absoluto	%
15 a 20	16	35,5%
21 a 25	17	37,7%
26 a 30	7	15,5%
31 a 35	2	4,4%
Sin información	3	6,6%
Total	45	100%

Respecto al tiempo en años que llevan haciendo graffiti los pintores contactados, se observa en el cuadro 4 que los rangos de 1 a 3 y de 4 a 6 años son los que incluyen el grueso del grupo de estudio con 37,7% y 28,8% respectivamente; estos datos refuerzan la idea expuesta en el texto de que el graffiti en Costa Rica ha venido desarrollándose con más fuerza en los últimos 6 años. En el caso del rango “menos de 1 año” y “más de 10 años”, vemos una menor cantidad de pintores representados con 2,2% y 6,6% respectivamente; la primera variable puede deberse al anonimato más profundo de quienes empiezan a pintar, pues ni los otros pintores los conocen; mientras que la segunda se puede asociar a la dificultad de mantenerse constante y activo a lo largo de los años en el mundo del graffiti.

Cuadro N° 4
Pintores contactados según tiempo de hacer graffiti

Tiempo (en años)	Cantidad	
	Absoluto	%
Menos de 1 año	1	2,2%
1 a 3	17	37,7%
4 a 6	13	28,8%
7 a 9	4	8,8%
Más de 10 años	3	6,6%
Sin información	7	15,5%
Total	45	100%

Al contrario de lo que algunos puedan creer, quienes hacen graffiti no son “vagos...que no estudian ni trabajan” (G.G.: 12/11/08), sino individuos de extracción socioeconómica y de características muy diferentes entre sí que tienen en común una necesidad expresiva y artística que suplen por medio del graffiti.

La mayoría de los pintores contactados son estudiantes, un 46,6% si se unen las categorías “estudiante” y “estudiante y trabajador” del cuadro 5. Entre quienes cursan estudios universitarios la educación privada predomina, lo que nos puede dar una idea de su ubicación socioeconómica -clase media y clase alta-.

En el cuadro 1 vemos que el *call center* es el sitio predominante entre quienes estudian y también trabajan, lo que deja ver que muchos de los pintores son bilingües, pues hablar otro idioma -principalmente inglés- es un requisito indispensable para trabajar en estos establecimientos.

Cuadro N° 5
Pintores contactados según ocupación

Ocupación	Cantidad	
	Absoluto	%
Estudiante	15	33,3%
Trabajador	14	31,1%
Estudiante y trabajador	6	13,3%
Sin información	10	22,2%
Total	45	100%

El lugar de residencia también es una variable interesante de analizar, se desea aclarar que se optó por sectorizar la provincia de San José rigiéndose por los puntos cardinales, en vez de nombrar los cantones o distritos a los que pertenecen los pintores contactados, con el fin de proteger su anonimato.

A pesar de la diversidad en la ubicación, existen sectores con alta presencia de realizadores de graffiti, como lo serían los barrios del sur con 31,4% y el este de San José con 26,6% según el cuadro 6. Además, se puede observar en el cuadro 1 que todos los pintores -exceptuando los internacionales- viven en el Gran Área Metropolitana -menos MalBco, quien está residiendo en la zona norte del país, pero es del sur de San José-, conformada

por las provincias San José, Heredia, Alajuela y Cartago; siendo la capital la que predomina con un 77,6% de los pintores viviendo en ella, lo que refuerza la connotación urbana que se le da al graffiti.

Cuadro N° 6
Pintores contactados según lugar de residencia

Lugar de residencia	Cantidad	
	Absoluto	%
Norte de San José	5	11,1%
Sur de San José	14	31,1%
Este de San José	12	26,6%
Oeste de San José	4	8,8%
Otras provincias	4	8,8%
Otros países	5	11,1%
Sin información	1	2,2%
TOTAL	45	100%

Finalmente, se considera que esta práctica genera lazos sociales entre pintores que posiblemente no se hubieran gestado sin ese punto de unión que es el graffiti, pues las diferencias en cuanto a estrato social, ubicación geográfica y rango de edad son marcadas.

En cuanto a los transeúntes abordados en Barrio La California, se puede notar en el cuadro 7 y 8, que la totalidad de los mismos son personas jóvenes que van de los 16 a los 30 años, siendo el rango de 15 a 20 el que agrupa a la mayor cantidad con un 40%.

Cuadro N° 7
Transeúntes de Barrio La California

Entrevistad@	Género	Edad	Ocupación	Motivo de visita a la zona	Fecha de entrevista
1	Masculino	24	Estudiante de ingeniería	Visita a los bares, cercanía con universidad (U.I.A)	26-12-08
2	Masculino	18	Estudiante y trabajador	Visita a los bares	26-12-08
3	Masculino	30	Trabajador	Cercanía del trabajo	26-12-08
4	Femenino	20	Estudiante y trabajadora (mesera)	Visita a los bares	26-12-08
5	Femenino	24	Estudiante de derecho	Visita a los bares	26-12-08
6	Femenino	N.R.	Trabajadora (secretaria)	Cercanía del trabajo	09-01-09
7	Femenino	17	Estudiante	N.R.	09-01-09

8	Femenino	27	Trabajadora (maestra)	Visita a los bares	09-01-09
9	Masculino	25	Trabajador (call center)	Visita a los bares	09-01-09
10	Masculino	16	N.R.	Cercanía de la parada del bus a la casa	09-01-09

Cuadro N° 8
Transeúntes de Barrio La California según grupos de edad

Grupos de edad (en años)	Cantidad	
	Absoluto	%
15 a 20	4	40%
21 a 25	3	30%
26 a 30	2	20%
N.R.	1	10%
Total	10	100%

Se abordó la misma cantidad de hombres como de mujeres, como se muestra en el cuadro 9, mientras que en el 10 se muestra que la ocupación de estos individuos es en su mayoría -un 40%- la de trabajadores; aunque si se unen las variables “estudiante” y “estudiante y trabajador”, se tiene que el 50% de los transeúntes estudian; este dato se relaciona con la caracterización de Barrio La California como un área de bares para gente joven.

Cuadro N° 9
Transeúntes de Barrio La California según sexo

Sexo	Cantidad	
	Absoluto	%
Femenino	5	50%
Masculino	5	50%
Total	10	100%

Cuadro N° 10
Transeúntes de Barrio La California según ocupación

Ocupación	Cantidad	
	Absoluto	%
Estudiante	3	30%
Trabajador	4	40%
Estudiante y trabajador	2	20%
N.R.	1	10%
Total	10	100%

El motivo de visita a la zona tiene como objetivo asistir a sus bares, pues hay una gran cantidad y variedad de estos (La Esquina, El Observatorio, El Cuartel de la Boca del Monte, Rafas, San Lucas, Bahamas, Area City, Latino Rock Café y La Flota), dirigidos a la población joven, como se acaba de mencionar; aunque también están los que encuentran que es un sitio con una ubicación geográfica que les favorece por su cercanía con puntos importantes, como el lugar de trabajo o la parada de autobuses.

En cambio, los transeúntes con quienes se habló en los alrededores del Edificio Saprissa -San Pedro de Montes de Oca-, mostraban una mayor variedad de razones para visitar la zona, se ve en el cuadro 11; situación que podría deberse a la cercanía de la UCR y de establecimientos comerciales dirigidos a la población estudiantil, además de una mayor proporción de casas de habitación -principalmente de alquiler para estudiantes- que en Barrio La California.

La cercanía de la UCR también incide en la ocupación de los entrevistados, como se observa en el cuadro 12, pues 70% decían ser estudiantes -e incluso 1 de los entrevistados se identificó como trabajador de la universidad-, así como en el rango de edad, todos población joven que va de los 18 a los 33 años, agrupándose un 60% de los entrevistados en los rangos de 21 a 25 y de 26 a 30 años, según se ve en el cuadro 13.

Cuadro N° 11
Transeúntes de alrededores Edificio Saprissa

Entrevistad@	Género	Edad	Ocupación	Motivo de visita a la zona	Fecha de entrevista
1	Masculino	25	Estudiante universitario	N.R.	14-03-08
2	Masculino	18	Estudiante universitario	N.R.	14-03-08
3	Masculino	26	Estudiante y trabajador	Para cortar camino	29-05-08
4	Femenino	N.R.	Estudiante	Sacar fotocopias en Alma Mater	29-05-08
5	Masculino	22	Estudiante	Cercanía de casa de habitación	29-05-08
6	Femenino	N.R.	Trabajadora (mesera)	Cercanía del trabajo	02-06-08
7	Femenino	23	Estudiante	N.R.	02-06-08
8	Masculino	26	Estudiante y trabajador	Cercanía de casa de habitación	02-06-08
9	Masculino	26	Estudiante y trabajador	Ida al cajero automático	19-06-08
10	Masculino	33	Trabajador de la UCR (conserje)	Cercanía del trabajo	19-06-08

Cuadro N° 12
Transeúntes de alrededores del Edificio Saprissa según ocupación

Ocupación	Cantidad	
	Absoluto	%
Estudiante	5	50%
Trabajador	3	30%
Estudiante y trabajador	2	20%
Total	10	100%

Cuadro N° 13
Transeúntes de alrededores del Edificio Saprissa según grupos de edad

Grupos de edad (en años)	Cantidad	
	Absoluto	%
15 a 20	1	10%
21 a 25	3	30%
26 a 30	3	30%
31 a 35	1	10%
N.R.	2	20%
Total	10	100%

Los vecinos entrevistados de Barrio La California resultaron ser mayormente vecinos comerciales con un porcentaje de 86,6% según el cuadro 15, debido al poco número de casas de habitación en la zona -se identificaron solamente dos-.

Cuadro N° 14
Vecinos de Barrio La California

Entrevistad@	Género	Edad	Ocupación	Tipo de vecino	Tiempo en la zona	Fecha de entrevista
G.G.	Masculino	38	Distribuidor	Trabajador de Colchones Jirón	3 años	13-11-08
R.S.	Masculino	Entre 45 y 50	Dueño del Bar Rafa's	Trabajador del Bar Rafa's	20 años	13-11-08
H	Femenino	N.R.	Administradora	Trabajadora de Colchones Jirón	13 años	13-11-08
W.M.	Masculino	22	Servicio al cliente	Trabajador del parqueo Tasco	1año	13-11-08
N.R.	Femenino	29	Vendedora	Trabajadora de tienda de ropa	2 años	13-11-08
D.B.	Masculino	N.R.	Dueño de tienda Fascination	Trabajador de tienda de ropa Fascination	7 años	13-11-08
N.R.	Masculino	N.R.	Trabajador de Nortesa	Trabajador	1 año	13-11-08
N.R.	Femenino	entre 50 y 60	Ama de casa	Residente	20 años	13-11-08
N.R.	Femenino	N.R.	N.R.	Residente	15 años	13-11-08
E.C.	Masculino	41	Cuidacarros	Trabajador	3 años	13-11-08
J.A.	Masculino	30	Cuidacarros	Trabajador	3 años	18-10-08
N.R.	Masculino	44	Ayudante de parqueo	Trabajador de Parqueo del Atlántico	3 años	18-10-08
D.M.	Femenino	22	Vendedora de perros calientes (Pipo's dogs)	Trabajadora	5 meses	18-10-08
N.R.	Femenino	N.R.	Cuidacarros	Trabajadora	23 años	18-10-08
E.P.	Masculino	47	Administrador	Trabajador del parqueo Daniela	2 años	18-10-08

Cuadro N° 15
Tipo de vecinos de Barrio La California

Tipo de vecino	Cantidad	
	Absoluto	%
Residente	13	13,3%
Comercial	2	86,6%
TOTAL	15	100%

La ocupación de los mismos según el cuadro 14 se enmarca dentro del sector terciario productivo o de servicios: trabajadores de parqueos, bares y tiendas de ropa, cuidadores de vehículos y venta de alimentos; situación que muestra cómo la zona se ha especializado en brindar esparcimiento a los individuos de unos veinte años -creación del bar Rafa's- al presente, pero con mayor intensidad en el rango de 1 a 5 años que muestra el cuadro 16, con un porcentaje de 61,5% que se refiere al tiempo en años que los vecino comerciales han trabajado en Barrio La California.

Cuadro N° 16
Vecinos comerciales de Barrio La California según tiempo en la zona

Tiempo (en años)	Cantidad	
	Absoluto	%
Menos de 1 año	1	7,6%
1 a 5	8	61,5%
6 a 10	1	7,6%
11 a 15	1	7,6%
16 a 20	1	7,6%
21 a 25	1	7,6%
Total	13	100%

A diferencia de los vecinos de La California, los de alrededores del Edificio Saprissa son mayormente residentes que trabajadores de la zona, con 52,1% del total de entrevistados, - como se muestra en el cuadro 17- lo que es probable se deba -como se mencionó con anterioridad- a la rentabilidad que tiene para los propietarios alquilar un cuarto, apartamento o vivienda a los estudiantes de la UCR.

Cuadro N° 17
Tipo de vecinos de alrededores del Edificio Saprissa

Tipo de vecino	Cantidad	
	Absoluto	%
Residente	12	52,1%
Comercial	10	43,4%
Ambos	1	4,3%
Total	23	100%

El comercio enfocado al área de servicios también es una actividad evidente en la zona, sin embargo, por la misma presencia de la universidad, tiende a especializarse en las necesidades de los estudiantes: café Internet, pulpería, librería, restaurante, bar, estudio de tatuaje y cuidado de vehículos en vía pública, como se ve en el cuadro 18.

Cuadro N° 18
Vecinos de alrededores Edificio Saprissa

Entrevistad@	Género	Edad	Ocupación	Tipo de vecino	Tiempo en la zona	Fecha de entrevista
M.R.	Masculino	32	Administrador	Trabajador de café internet	1 año	22-02-08
A.A.	Femenino	38	Administradora	Trabajadora del Bar Eric Copas	2 meses	22-02-08
M.L.	Femenino	22	N.R.	Habitante (alquila)	3 años	25-08-08
E.V.	Femenino	23	Estudiante	Habitante	10 años	25-08-08
N.R.	Masculino	59	N.R.	Habitante	5 años	25-08-08
A.Z.	Femenino	56	N.R.	Habitante	10 años	25-08-08
N.R.	Femenino	36	Cajera y mesera	Trabajadora	6 años	25-08-08
N.R.	Masculino	61	Guarda de seguridad	Trabajador	5 años	25-08-08
J.A.	Femenino	22	N.R.	Habitante	5 años	25-08-08
N.R.	Masculino	53	Tatuador	Trabajador y habitante	1 año	25-08-08
N.R.	Femenino	41	Ama de casa	Habitante	4 años	25-08-08
N.R.	Masculino	50	N.R.	Habitante	20 años	25-08-08
M.E.	Masculino	29	Estudiante universitario y trabajador	Habitante	6 años	25-08-08
N.R.	Masculino	49	N.R.	Habitante	23 años	25-08-08
N.R.	Femenino	23	Dependiente	Trabajadora de Pulpería El Shaddai	3 años	25-08-08
D.H.	Masculino	24	Dependiente	Trabajador de Librería Alma Mater	2 años	25-08-08
E.C.	Femenino	22	Estudiante	Habitante	5 años	25-08-08

			universitaria			
N.R.	Masculino	42	Cuidacarros	Trabajador	4 años	25-08-08
J.L.	Masculino	19	Estudiante	Habitante	19 años	25-08-08
N.R.	Masculino	29	Cuidacarros	Trabajador	3 años	25-08-08
N.R.	Masculino	39	Cuidacarros	Trabajador	4 años	25-08-08
S.C.	Masculino	26	Estudiante universitario	Habitante	5 años	25-08-08
N.R.	Masculino	39	Cuidacarros	Trabajador	15 años	25-08-08

Respecto al tiempo de habitar la zona, según el cuadro 19 encontramos que 60,8% de los vecinos están dentro del rango de 1 a 5 años; en el caso de los residentes se podría asociar este periodo al tiempo que se dura sacando una carrera universitaria.

Sin embargo, el tiempo en la zona de los residentes se extiende más que el de los vecinos comerciales, pues 16,6% y 8,3% de los primeros se ubican en los rangos de 16 a 20 y 21 a 25 años respectivamente; situación que no ocurre con los trabajadores, solo 10% de los mismos se ubican en el rango de 11 a 15 años, estando ausentes en los rangos de mayor tiempo en años.

Cuadro N° 19
Vecinos de alrededores del Edificio Saprissa según tiempo en la zona

Tiempo (en años)	Tipo de vecino						Total	
	Residente		Comercial		Ambos			
	Ab.	%	Ab.	%	Ab.	%	Ab.	%
Menos de 1 año	0	0	1	10	0	0	1	4,3
1 a 5	6	50	7	70	1	100	14	60,8
6 a 10	3	25	1	10	0	0	4	17,3
11 a 15	0	0	1	10	0	0	1	4,3
16 a 20	2	16,6	0	0	0	0	2	8,6
21 a 25	1	8,3	0	0	0	0	1	4,3
Total	12	100	10	100	1	100	23	100

2. “El graffiti es una vara¹³ de ciudades”. Categorías de la ciudad, lo urbano y el espacio público.

Se presenta una serie de trabajos en torno a la ciudad y el espacio público urbano de acuerdo con conceptos pertinentes para la investigación, como lo son: apropiación, ya que se considera que por medio del graffiti se da una transformación del espacio, un nuevo uso social del mismo que no estaba contemplado inicialmente; espacio público urbano, donde se constata que estos espacios no son únicamente los institucionalizados, sino también aquellos que los individuos reconocen como propios.

Además se contextualizó la ciudad de San José de acuerdo con categorías de lo urbano desarrolladas por otros autores y se contrapuso a las elaboraciones propias de la autora sobre ciudad y lo urbano.

La ciudad como lo posible

Se considera que la ciudad aún no se constituye como el sitio que podría ser, existe una concepción -de sentido común- incompleta de lo urbano, en la que se relaciona la ciudad con lo caótico, inseguro y contaminado. Sin embargo, estos aspectos no definen la totalidad, por lo que cuando Lefebvre (1970) comenta que lo urbano se refiere a lo posible y no a una realidad ya constituida, la investigadora se adhiere a su afirmación, lo urbano está en construcción, cambia.

El mismo autor concibe lo urbano como un todo y un nada al mismo tiempo, “lo urbano es el punto de encuentro” (Ibíd.: 124), como un movimiento dialéctico que va de la centralidad a la policentralidad y viceversa, que crea un centro y al mismo tiempo provoca la ruptura del mismo, lo cual refuerza la noción de transformación.

Para definir lo urbano, lo importante no es la contradicción campo-ciudad, sino las contradicciones dentro de la ciudad, “entre la centralidad del poder y las otras formas de centralidad, entre el centro “riqueza-poder” y las periferias, entre la integración y la segregación” (Ibíd.: 175). Estas contradicciones que Lefebvre menciona, son

¹³ “Vara” es un costarricense utilizado para referirse a “cosa”.

indudablemente origen de conflictos que afectan no solo el espacio como tal, sino principalmente al grupo social, a quienes hacen uso de la ciudad y desean formas diferentes de vivirla y de ser urbanos, “lo urbano... *lugar de expresión de los conflictos... lugar del deseo*” (Ibíd.: 181, cursiva en el original).

Borja (2000), concibe la ciudad como una comunidad articulada que se gobierna a sí misma, pero que a su vez implica reconocer los cambios socioeconómicos a que esta se ha visto sometida: pugnas entre Estado y gobiernos locales, nuevas conformaciones territoriales; por lo que el autor propone la aprobación de nuevos derechos para los individuos acordes con esta transformación urbana, acá interesan principalmente: el derecho al espacio público y a la monumentalidad, el derecho a la ciudad y el derecho a la ilegalidad, pues engloban la lucha de los individuos por hacerse de un espacio que puedan reconocer como propio en la ciudad, incluso por medio de acciones consideradas ilegales por los grupos dominantes.

Lo anterior implica posicionarse en la ciudad y crear situaciones y espacios para lograrlo, o incluso empezar a utilizar las facilidades que esta brinda para la socialización, las cuales hasta ahora han tenido un uso poco concreto o han sido ignoradas, lo cual se considera están llevando a cabo los pintores de graffiti.

La ciudad y lo urbano

Se consultó a Gamarra (2005) quien expone la situación dada en Bilbao (España), y hace una crítica a la falta de apego a la ciudad tradicional, donde la apropiación que se logra como individuos es muy débil y “el concepto de lo público se reduce ... al de “ocio” entendido como espacio de consumo” (Gamarra, 2005: s.p.).

El autor se enfoca en el carácter posmoderno de las grandes ciudades, a las que cataloga de “ciudad del espectáculo” porque están dirigidas a proporcionar esparcimiento y ya no se conciben como focos de la industria y la producción de bienes.

Se exponen los procesos de cooptación institucional de espacios creados por las comunidades, actividades o celebraciones en un principio informales y únicamente organizados por la población y para la población, independientes de injerencia política; las

cuales luego son asumidas por el gobierno local, por ejemplo, y resignificadas por este ente, principalmente con fines turísticos y no tanto para quienes inicialmente fueron los gestores de estos espacios festivos.

Esta situación se cree que funciona como una expropiación, ya que se está desplazando el esfuerzo y organización de individuos para poner en su lugar a una institución o empresa, lo que de alguna forma resta de contenido la inicial apropiación.

En el caso de Mesén (2006) su tesis se enfoca en la transformación urbana del Cantón de Montes de Oca y los conflictos dados entre varias instituciones debido al Plan Regulador vigente del 2002 al 2004. Es importante señalar que el autor habla también sobre la poca cantidad de investigaciones en torno al espacio urbano desde la entonces Escuela de Antropología y Sociología.

El capítulo VI de la misma tesis resulta útil, ya que contextualiza social y espacialmente el cantón de Montes de Oca, donde se ubica una de las zonas estudiadas en esta investigación. Este cantón es en su mayoría urbano y sus actividades productivas son principalmente enfocadas al sector terciario, debido a que en el área se encuentran más de 15 instituciones de educación superior tanto públicas como privadas. Es interesante ver en lo investigado por el autor, la disposición a la organización comunal que parece tener el cantón, con agrupaciones como: Vecinos de Los Yoses, Vecinos de Mercedes de Montes de Oca, la Asociación de Vecinos de las Avenidas 2 y 4 de San Pedro y el Frente Ciudadano de Montes de Oca (Mesén, 2006).

Espacio público: un concepto con historia

Espacio público ha sido un término con múltiples aplicaciones y sentidos de acuerdo con la disciplina que lo trate, “es un concepto difuso, indefinido y poco claro que puede incluir la plaza, el parque, la calle, el centro comercial, el café y el bar, así como la opinión pública o la ciudad.” (Carrión, s.f.: 3), se concibe el espacio público ya sea desde una esfera abstracta relacionada con lo político o desde lo físico-estructural (aquellos lugares instituidos desde el poder: los parques, los bulevares, y no como espacios elaborados o reelaborados por los mismos individuos de acuerdo con sus necesidades), obviando la construcción simbólica de lo público.

Ejemplo de lo anterior es el compendio de fotografías y ensayos ganadores del concurso promovido por la Universidad de Costa Rica: “El Espacio Público en la Costa Rica de finales del siglo XX”, el cual se realizó en 1999 para generar conocimiento y teoría acerca de la percepción del espacio público en el marco del cambio de siglo.

De este trabajo, el ensayo de López (2005) se refiere al centro urbano de San José y, en específico, a la falta de espacios para la utilización de los y las habitantes. Él sugiere que esta ausencia de sitios públicos se debe al rápido crecimiento de San José sin ir acompañado de una planificación, lo que en gran medida ha generado el colapso de la ciudad: inseguridad, manejo inadecuado de la basura, contaminación visual, sonora y ambiental, así como el caos vial asociado al gran número de vehículos que circula cada día por el centro de la ciudad.

López considera como espacio público aquellos sitios no ocupados por edificios en conjunto con la gente que los frecuenta. También hace un esbozo de la arquitectura de San José desde el siglo XVIII hasta la actualidad; la principal conclusión de este recuento es el creciente interés desde el sector privado y gubernamental por promover la renovación y construcción de espacios públicos, prueba de esto es la creación de mayor número de sectores peatonales en varias ciudades del casco metropolitano, como San José y Alajuela.

También se examinó el artículo de Vega (1996-1997) el cual habla sobre el espacio urbano en relación con la gente que lo utiliza y frecuenta, el cual es resultado de una observación de esta misma autora en el centro de San José, en las cercanías del Banco Central. En dicho trabajo hay dos aspectos interesantes: la categorización de los diversos espacios que se encuentran en la ciudad y la diferenciación entre propiedad y pertenencia del espacio urbano; a la propiedad la autora le da un carácter jurídico-legal y la pertenencia la relaciona con la apropiación del espacio por las y los individuos.

Sin embargo, resulta más completa la distinción de estos dos conceptos dada por Núñez (2002), quien enfoca su artículo en el caso de Argentina y la forma en que se le ha dado más énfasis al enfoque jurídico del espacio público y no al enfoque social; ella define propiedad como: “institución [que] presupone una base legal para el intercambio; el derecho de propiedad define el derecho a la ciudad y, por ende, a la ciudadanía” (Núñez, 2002: s.p.) y a la apropiación como un “proceso social de uso, ocupación y transformación

de un valor de uso... [que] presupone una base legítima para el uso de valores de uso sociales” (Ibíd.).

Lo anterior resulta importante para la presente investigación, pues concebimos el espacio público como un espacio no únicamente físico, sino también simbólico-identitario, que es tomado como propio por un grupo de individuos con intereses comunes.

De esferas públicas, urbanismo y uso social

Como se puede observar, existen variedad de concepciones sobre el espacio público, debido a esta situación se quiere dar un repaso por algunas de las más relevantes a nivel académico, con el fin de aclarar el concepto de espacio público que se utilizó en esta investigación.

En el caso de la política, se maneja el término “esfera pública” para denominar las relaciones y negociaciones que se dan entre los miembros de la sociedad civil y el Estado en sistemas democráticos, son “espacios y procesos de comunicación societal abiertos, autónomos y políticamente relevantes” (Arato y Cohen, 1999: 37), cuyo fin es cooperar en las transformaciones y acciones por realizar para mantener el sistema político, aunque también exige al mismo sistema -mediante mecanismos populares como la desobediencia civil- cuando este no ejerza su poder en beneficio de la población.

Se puede ver la utilidad y pertinencia del concepto anterior en análisis que tengan como componentes básicos la ciudadanía como un todo, como un ente social en diálogo y criticidad constante con el gobierno; sin embargo, se encuentra que la esfera pública no se ajusta a los fines de esta investigación, debido a que en este trabajo no se pretende un diálogo entre sujetos y Estado, sino entre sujetos en el espacio físico y también social de la ciudad.

Lo que sí remite al espacio urbano como un tipo de espacio social, donde el primero “resulta de un determinado sistema de relaciones sociales cuya característica singular es que el grupo humano que las protagoniza no es tanto una comunidad estructuralmente

acabada... sino más bien una proliferación de marañas relacionales...”. (Delgado, 2007: 12); y en este espacio urbano también se encuentra imbuido el espacio público, con lo cual no se quiere decir que no exista el espacio público en áreas no urbanas, sino que al ser el tema de estudio la ciudad, también compete el espacio público **en** y **de** la ciudad.

Borja (2006) hace un análisis del espacio público y de su apropiación muy relevante, pues contextualiza la conformación del espacio público históricamente, asumiéndolo como una creación burguesa debido a la necesidad de esta población de mostrar su poder económico: “la burguesía ascendente necesita un lugar donde mostrarse, donde enseñarse, donde encontrarse con ella misma. Entonces se hacen los paseos, las alamedas, las avenidas...es una respuesta clasista al proceso de apropiación privada de la ciudad” (Borja, 2006: s.p.).

A pesar de este origen clasista, el espacio público luego se convierte en un medio reivindicativo, se “democratiza” y por lo tanto es factible apropiárselo y por ende sentir a la ciudad en su totalidad como propia, cercana y conocida.

Se ejemplifica el caso de Barcelona (España) y su proceso de apropiación de espacios públicos por parte de la población y la función de entidades públicas y privadas en esta labor, además de dar una serie de recomendaciones técnicas dirigidas a arquitectos y urbanistas sobre el planeamiento y los usos del suelo.

También Borja y Muxí conciben el espacio público como un elemento urbanístico ordenador de los centros de las ciudades, así como proponen diferentes tipos de espacios públicos, eso sí, siempre cruzados por la idea del urbanismo:

- urbanístico: como un “espacio de la continuidad y de la diferenciación, ordenador del barrio, articulador de la ciudad, estructurador de la región urbana” (Borja y Muxí, 2001: 123).
- político: “el espacio de expresión colectiva [junto a la dimensión] de las grandes manifestaciones ciudadanas o sociales” (Ibíd.:124).

- y cultural, asociado a “la gestión democrática de la ciudad [que consiste en] socializar la centralidad y “monumentalizar las periferias” descalificadas” (Ibíd.).

El espacio público -para los autores- se debería constituir mediante la participación ciudadana en los proyectos estatales o municipales, “los espacios públicos requieren un debate público, la participación ciudadana, a lo largo del proceso de concepción, producción y gestión” (Ibíd.:122) por lo que se asume que este es para Borja y Muxí una iniciativa que debe darse desde la institucionalidad, y que aunque se incluya la voz de los habitantes de las ciudades, no son ellos quienes toman la iniciativa ni deciden en su totalidad qué es ni qué usos tiene el espacio público.

Se considera que la necesidad que ven los autores de lo institucional en la conformación del espacio público se debe a su idea del mismo como un proyecto a cargo de arquitectos y urbanistas: “es necesario que los especialistas asuman una responsabilidad especial en la concepción y diseño de los espacios públicos” (Ibíd.: 123), es decir el espacio público es en sí un espacio físico en la ciudad, y desde esa intención queda claro que la responsabilidad de crearlo es de las instituciones del Estado.

En esta investigación se concibió el espacio público como uno físico, pero también socio-simbólico de interacción entre individuos y de ellos con la ciudad, pues este “no se agota ni está asociado únicamente a lo físico-espacial” (Carrión, s.f.: 3); por lo que un espacio público desde esta perspectiva no sería constituido únicamente por entes de poder, sino y principalmente por el habitante común de la ciudad o por grupos de los mismos que lo convierten en “un ámbito de expresión y acción para el mundo popular urbano”(Ibíd.: 2), como sucede con los pintores de graffiti.

Carrión a su vez expone lo que él mismo denomina las concepciones dominantes del espacio público:

- la urbanista operacional: que lo define como “lo que queda después de construir vivienda, comercio o administración” (Ibíd.: 4), es decir, el espacio público como vínculo entre otro tipo de espacios.

- la jurídica: donde se asocia a la idea de propiedad (público vs. privado), “el espacio público es el que no es privado, *es de todos* y es asumido por el Estado, como representante y garante del interés general, tanto como su propietario y administrador” (Ibíd., cursiva nuestra). Noción interesante puesto que -como se verá posteriormente- fue la que manejaron la mayoría de los entrevistados -tanto pintores, como transeúntes y vecinos- en esta investigación.
- La filosófica: en la que se perciben “los espacios públicos como “un conjunto de nodos... donde paulatinamente se desvanece la individualidad” (Ibíd), y se pierde la libertad individual en pos de la colectividad.

Para concluir que ninguna de estas aseveraciones es acertada, ya que son excluyentes; para Carrión, el espacio público cambia a través del tiempo: “se debe entenderlo históricamente como parte y en relación a la ciudad, lo cual comporta que los espacios públicos cambian por su cuenta y se transforman en relación a la ciudad” (Ibíd.: 5); así como de función: “lo que en un momento fue plaza, en otro pudo ser un lugar de comercio y posteriormente un espacio de manifestaciones políticas o simplemente un espacio de contemplación estética” (Ibíd.,:6).

Según Carrión, el espacio público debe ser de “uso social y colectivo, multifuncional, estructurador de la actividad privada y locus privilegiado de la inclusión” (Ibíd.:21), y para que esto se dé, argumenta cuatro características del mismo:

- lo simbólico: pues mediante el espacio público se elaboran identidades tanto individuales como colectivas, “se representa la sociedad y es un espacio representado por ella” (Ibíd).
- lo simbiótico: por el carácter interrelacional del espacio, donde se respetan y se incluyen las diferencias, un espacio “de integración social, de encuentro, de socialización y de la alteridad” (Ibíd.).
- el intercambio: espacios donde se permutan cantidad de bienes tanto físicos como simbólicos, “bienes, servicios, información y comunicación” (Ibíd.: 22).

- lo cívico: “donde se forma ciudadanía” (Ibíd.) por medio de manifestaciones colectivas asociadas a reivindicaciones políticas.

Por lo que concluye afirmando el carácter de espacio público que posee la totalidad de la ciudad, “la ciudad es un espacio público, un conjunto de puntos de encuentro, un sistema de lugares significativos” (Ibíd.:25) que debe ser de todos y todas.

Finalmente, se abordó en esta investigación el espacio público desde su faceta sociocultural, como “lugares de relación, de encuentro social y de intercambio, donde convergen grupos con intereses diversos” (Díaz y Ortiz, s.f.: 399).

En lo público se tomó en cuenta la perspectiva jurídica mencionada por Carrión como punto de referencia, pero no como base para la elaboración del espacio público; no se refiere a lo público contrapuesto a la propiedad privada, acá lo público se refiere a “aquellos espacios, interiores o exteriores, de propiedad privada o pública, que usan las personas de manera temporal, pudiéndose considerar, por ende, tanto los lugares de consumo, los lugares de cultura, los lugares de tránsito, como los propiamente exteriores (calles, plazas y parques)” (Díaz y Ortiz, s.f.: 400).

Tod@s aportamos al espacio público

Se concuerda con Lefebvre (1976) al afirmar que el espacio es un producto social, elaborado por el conjunto de los individuos, reificado continuamente a partir de las diversas concepciones de ciudad que los mismos comparten, pero debido a esta multiplicidad de opiniones, no se encuentra ajeno a las luchas de poder, “el espacio no está únicamente organizado e instituido...también está modelado, configurado por tal o cual grupo de acuerdo con sus exigencias, su ética y su estética (Ibid: 66).

Es decir, instancias tradicionalmente legitimadas por el grueso de la sociedad pueden establecer determinado espacio, pero la gente puede dotarlo de un significado simbólico y de uso muy diferente a su función inicial, como lo realizan los pintores en los parques.

Pero “la calle se ha convertido en retículo organizado por y para el consumo [donde] se produce al mismo tiempo el paso de peatones (acorralados) y de automóviles (privilegiados)” (Ibíd.: 27). Síntoma de este fenómeno es la proliferación de centros comerciales, donde sus pasillos internos suplen la función de las calles reales –de los espacios públicos “reales”–, pero acá con el único propósito del consumo.

En las últimas décadas hemos asistido a una invasión visual de la ciudad que lejos de minimizarse, se ha vuelto más agresiva. Lefebvre (1970) habla de una colonización del espacio urbano por medio de la publicidad, “del sistema de los objetos convertido en símbolos y espectáculo” (Ibíd.:27).

Nos vemos acorralados por una contaminación visual que presiona e incita al consumo, y que desplaza al individuo y sus relaciones con otros como eje del espacio público, lo que también remite a la comercialización del espacio no solamente físico (el terreno, la tierra) sino también social, donde el habitante o el transeúnte se convierte en comprador (Ibíd.) para poder acceder a este espacio social que originalmente le pertenece sin necesidad de pagar por él, como por ejemplo las calles privadas de algunas urbanizaciones, o los accesos restringidos a las playas.

El valor de uso supeditado al valor de cambio (Lefebvre) provoca la fragmentación del espacio urbano, con sitios de acceso restringido dirigidos a quienes pueden costearlos y sitios desatendidos, donde comúnmente son relegados aquellos con menor capacidad económica, esta situación deja al espacio público de la ciudad en una especie de limbo (porque hay segregación en lugar de interacción social), pues en cualquiera de los dos escenarios este carece del propósito original de concentración, de sitio de encuentro y socialización.

Ante esta situación, podría concebirse al graffiti como una reacción ante la asfixia que genera la imagen publicitaria y ante la exclusión, como una forma simbólica de reclamar visibilidad y espacios para todos, de dar primacía al sujeto y no al objeto.

Por una nueva visión del espacio público

En la concepción y uso de los espacios públicos debería darse un cambio, una mayor participación de las personas en estos sitios, pues al percibirse como lugares de encuentro y no como lugares de paso se logra mayor identificación con la ciudad.

Se considera que eso es lo que realizan los pintores, utilizan espacios donde la legitimidad de su uso inicial no es claro, está cuestionado; es una “conquista de espacios y de edificios susceptibles de tener un uso público que están en manos de entes públicos o privados que los tienen infrautilizados o congelados” (Borja, 2000: 9); toman la ciudad como propia, ven en la calle una galería de la cual hacen uso y también un lugar de socialización con sus pares y definitivamente un lugar de encuentro: “la calle y sus espacios es el lugar donde un grupo se manifiesta, se muestra, *se apodera* de los lugares y realiza un adecuado tiempo-espacio” (Lefebvre, 1970: 25, cursiva en el original).

Los graffiti se apropian de espacios que no están siendo utilizados, le dan un uso a esas paredes, a esos edificios abandonados. Podría decirse que es ilegal -desde un punto de vista jurídico- la utilización de esos espacios, pero desde ese ángulo no se toma en cuenta el papel social que cumple el graffiti, ya sea como cohesionador de un grupo social específico -los pintores en ese caso- o como forma de participación activa en la ciudad. De todas maneras, como menciona Borja, “la ilegalidad jurídica es relativa y se apoya en una legitimidad moral o social (Ibíd: 11).

También el uso social que se le dé a estos espacios públicos es importante (Borja, 2000), pues cuanto más continuado e intensivo sea, así como cuanta mayor variedad de grupos sociales confluyan en el espacio, mayor será el aprovechamiento y la identificación con la ciudad. Es necesario percibir la ciudad como parte importante del vínculo social de los individuos, y no como un lugar de paso excluyente, aprovechar al máximo el potencial cohesionador de lo diverso –cultural, política y económicamente-.

Aunque se debe acotar que la concepción de espacio público mencionada por Borja no es completamente compartida por la investigadora, ya que el autor se refiere únicamente a los lugares previstos desde un inicio por algunas instituciones, mientras que acá se considera espacio público, además de esos sitios ideados formalmente, aquellos que un grupo de

personas dote de características cohesionantes socialmente -lugar de reunión, de diálogo, conformador de la identidad individual y grupal, etc.- sin importar si ha sido o no dispuesto estatalmente como espacio público.

3. Graffiti: elementos para distinguir, definir y comprender

Existen diversas teorías sobre el origen de la palabra graffiti, Barzuna (2001-2002) dice que corresponde al plural del italiano *graffito* traducido como rasguño, mientras que Ganz (2004) habla del vocablo también italiano *sgraffio*, que significa arañazo; en todo caso este acto de rasguñar o arañar las paredes mediante un lenguaje visual puede ser una práctica terapéutica (Donas y Jiménez, 1997) para quien lo produce, pero al mismo tiempo una acción de ruptura y transgresión (Barzuna, 2001-2002) o de violencia ante un entorno agresivo (Bussing, 1999). Es decir, una reacción ante la exclusión; de ahí el papel importante de las diferentes categorías de graffiti en movimientos sociales y políticos: el mayo francés de 1968, los piqueteros argentinos, la revolución de los claveles en Portugal, etc.

En Costa Rica el graffiti se ha analizado principalmente desde el eje de lo político, es decir, como una forma de comunicación y lenguaje que se manifiesta de forma crítica ante las injusticias sociales.

Este enfoque lo sostienen Orias (1993), Donas y Jiménez (1997), Bussing (1999), Barzuna (2001-2002) y Rojas (2005); sin embargo, no se ha vinculado este eje de lo político con la apropiación del espacio en profundidad; a pesar de mencionar el papel comunicativo y transgresor del graffiti en tanto palabra y no explícitamente en cuanto a imagen.

En otras latitudes se ha relacionado al graffiti con otros aspectos de la sociedad, principalmente España donde se ha trabajado con estética de la calle (Figuerola, 1999), con cultura juvenil y culturas performativas (Machado, 2002), con el movimiento del hip-hop (Reyes y Vigara, 2002) y con espacio urbano (Figuerola, 2005).

También está el caso de Estados Unidos, país con uno de los más fuertes movimientos del graffiti y donde se originaron muchas de las técnicas y estilos utilizados actualmente en diversos lugares del mundo; ahí se ha asociado graffiti con lenguaje (Sartwell, s.f.), con la subcultura del hip-hop (Rahn, 2002), con educación (Rahn, 2002; MacGillivray y Curwe, 2007), con políticas de criminalización (Ferrell, 1996) y con masculinidad y poder (Macdonald, 2001).

Graffiti y juventud

Un aspecto en que coinciden la mayoría de autores (Barzuna, Reyes y Vigara, Jiménez y Donas, Rahn, Orias y Machado) es la asociación de la práctica del graffiti con sectores jóvenes de la sociedad, Barzuna (2001-2002) plantea que existe una posible identificación de los y las jóvenes con la práctica debido a que ambos comparten condiciones de marginalidad respecto al mundo adulto (en la sociedad, en la política, en el espacio), con lo que concuerda Rojas al ver en el graffiti “la necesidad de la juventud en general que quiere expresarse de una forma diferente” (2005: 31).

Orias implícitamente también pone en evidencia el papel de la juventud en la elaboración de graffiti, pues al exponer los graffiti de mayo de 1968, los de conflictos políticos en América Latina en la década de 1980 y los de exclusión racial en Nueva York, no se puede obviar que en estos movimientos político-sociales la participación juvenil fue dominante. Lo mismo manifiestan Donas y Jiménez, al hablar de los y las estudiantes mexicanos de 1968 y de los y las estudiantes costarricenses de la época de ALCOA -inicios de la década de 1970-.

Otra de las razones planteadas para asociar juventud y graffiti es el aspecto legal, pues al ser esta una práctica considerada un delito en países como Estados Unidos o Inglaterra, “dejan de hacerlo [los y las jóvenes], en su mayoría, cuando llegan a los 18 [años], que cambia su situación jurídico-penal” (Reyes y Vigara, 2002: 181). Sin embargo, esta situación no se ajusta al ámbito costarricense -donde hay tanto pintores menores de 18 años como mayores- pues ante la ley nacional, la práctica del graffiti es una contravención y no un delito, tema en el que se profundizará en el capítulo 5.

El graffiti en el ámbito urbano

Los autores consultados (Barzuna, Jiménez y Donas, Orias y Rojas en Costa Rica; Reyes y Vigara y Figueroa en España) estudian el graffiti en la ciudad, menos Bussing, quien en su tesis se enfoca en el graffiti carcelario, específicamente en la antigua penitenciaría de la Isla San Lucas. Esta investigación también se enfoca en el espacio urbano, donde se manifiesta el graffiti como un fenómeno recurrente.

Rojas (2005) en un pequeño ensayo enfatiza la función comunicacional del graffiti, trata tanto los graffiti del ambiente público: las paredes de casas y edificios, como los del ambiente privado: los servicios sanitarios; al igual que Barzuna (2001-2002), quien en varios artículos de revista distingue entre graffiti externos, los cuales tratan principalmente motivos de índole política, y el muralismo interno, cuya tónica es la catarsis sobre temas tabú.

Refiriéndose al espacio donde se presentan los graffiti, Orias (1993) recurriendo a ejemplos a nivel mundial (como Mayo 1968, el Muro de Berlín, Nueva York) y Jiménez y Donas (1997) estudiando aquellos de la ciudad de San José en la década de 1990, se centran en los graffiti del espacio público en el ámbito urbano; pero con enfoques que difieren entre sí, ya que Orias, por su formación artística apela a conceptos de esa índole, como: icono, signo, señal, símbolo y heráldica, entre otros. Mientras que Donas y Jiménez utilizan el recurso visual, la fotografía, como complemento de textos tipo ensayo y una serie de entrevistas de otros autores.

“Graffiti” vs. “Pinta”

Se ha venido hablando del graffiti sin hacer diferenciación entre el tipo de mensaje ni la forma de plasmar el mismo, ya que casi todos los autores consultados no hacen esta diferenciación, más bien consideran como graffiti cualquier mensaje escrito ya sea en espacios internos o externos. Sin embargo, en la presente investigación se pretende definir detalladamente la terminología a usar respecto al vocablo “graffiti”, basándose en los únicos autores consultados que plantean la diferencia entre este y otros tipos de escritura en pared; las “pintadas” como Reyes y Vigara (2002) las denominan, pero que en el contexto costarricense se les conoce como “pintas”.

Ya se habló del origen italiano de la palabra graffiti, la cual alrededor de la década de 1960 se utilizó para denominar los dibujos y firmas hechos con aerosol en paredes por parte de las poblaciones afro y latinas de los guetos de Nueva York, Estados Unidos; al difundirse y tomar importancia esta actividad en varios países, el término se consolidó. Pero “pinta” asociado a la difusión y puesta en evidencia de problemáticas políticas y económicas también existe en los países de habla hispana; por lo que estos dos vocablos, tanto “pinta”

como “graffiti,” son utilizados por algunos investigadores y personas en general, indistintamente.

Para esta investigación, es básico establecer esa diferenciación tan poco dada entre “graffiti” y “pinta”, por lo que se hacen propias las palabras de Reyes y Vigara:

“Para nosotros, los graffitis tienen fundamentalmente dimensión “artística”, voluntad de estilo...lo importante es, en ellos, el *mensaje de las formas*; quienes los realizan tienden a la “profesionalización”, a convertir su actividad en un fin; suelen referirse a sí mismos como “escritores” (ing. *writer*) o “grafiteros”. Las que llamamos *pintadas* utilizan el lenguaje verbal para transmitir unos determinados contenidos semánticos: prima en ellas... el *mensaje de los contenidos*; quienes las hacen no suelen sentirse “artistas”... suelen ser simplemente escritores ocasionales que utilizan la pintada como “medio para...” y no como fin en sí misma.” (Reyes y Vigara, 2002: 172-173)

Queda claro entonces, que acá se seguirá llamando graffiti a un acto que responde a una práctica organizada que tiene como fin ser un “mensaje mural icónico-pictórico” (Ibíd.: 180), donde los elementos formales, de estética y estilo se toman en cuenta para comunicar ideas consideradas relevantes para los pintores.

Graffiti... ¿qué es eso?, ¿es arte?

A continuación se define el concepto de graffiti con el que se trabajó en esta investigación, asimismo se relaciona la práctica del graffiti con diferentes enunciados sobre el arte, teniendo en cuenta que este último no debe concebirse como un monopolio.

Como dice Orias: “Graffiti es graffiti”

Aunque -como ya se mencionó en páginas anteriores- se considere graffiti como “un mensaje icónico-pictórico” (Reyes y Vigara, 2002:180) diferente de las pintas, no se puede obviar que para el común de la población e incluso para los mismos pintores con quienes se trabajó, el graffiti es un término amplio que engloba su propio trabajo, así como las pintas políticas o poéticas, la escritura de las barras de fútbol, estencil, etc.

En el caso de los estenciles -un tipo de molde el cual se coloca en una superficie y se rocía con spray- existe mayor afinidad con el graffiti que se investigó: realizadores de estencil acuden a actividades organizadas por pintores de graffiti -como la 1era Convención Nacional de Graffiti realizada el 15 de septiembre del 2008 en el parqueo Red Point, ubicado en calle 3 (Calle de la Amargura) de San Pedro de Montes de Oca, Costa Rica; Barrio la California -una de las zonas en estudio- tiene gran concentración de estenciles - los cuales hicieron su aparición antes que las piezas de graffiti- e incluso hay pintores que los incorporan como un elemento en sus piezas, como podemos ver en la foto N° 9, donde Piloy firma su trabajo con un estencil que lo representa.

Fotografía N° 9
Pieza con estenciles



Estencil
de Piloy

Autor: Piloy
Character
Edificio Saprissa 08/01/08
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

Existe cierto rechazo hacia la práctica del estencil, pues “[los] writers valoran la virtuosidad a mano alzada en la realización de piezas, [por lo que] algunos ven el trabajo de

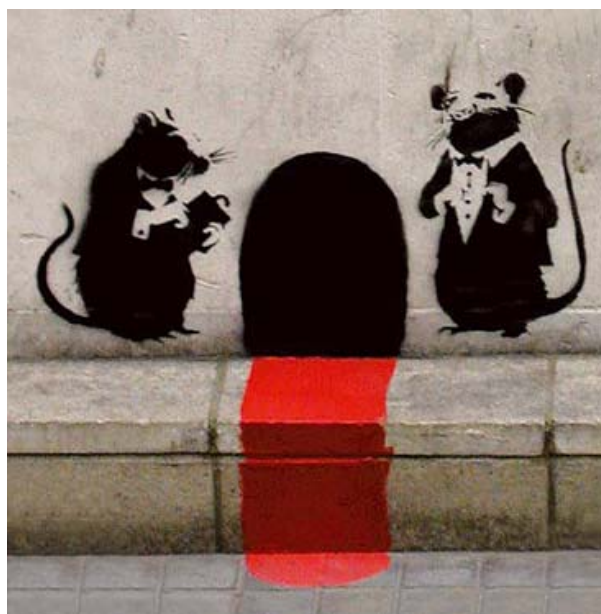
esténcil como inapropiado” (Ferrell, 1996: 79)¹⁴. Algunos pintores creen que es muy sencillo, “es nada más de marcar, no tiene ciencia...” (Ein, 29/09/07), o poco creativo, en el caso de aquellos esténciles que retoman conceptos de realizadores internacionales o bajados de Internet, como se puede ver en las fotos nº 10 y nº 11. La primera presenta un esténcil realizado en los alrededores del Edificio Saprissa similar al de la segunda imagen, este hecho por Banksy, un inglés famoso por sus esténciles e intervenciones artísticas en sitios de difícil acceso.

Fotografía N° 10
Esténcil en el edificio Saprissa



Autor: desconocido
Esténcil
Edificio Saprissa, 17/09/07
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

Fotografía N° 11
Esténcil de Banksy



Autor: Banksy,
Esténcil
Inglaterra s.f.
Foto: autor desconocido en: autumnzebra.blogspot.com

Aunque también existen esténciles que retratan escenas de la realidad costarricense, como el caso de la vaca Milagro, que causó gran revuelo en la sociedad costarricense debido a la forma inusual en que intentaron robarla, como se explica en el Periódico Al Día: “A Milagro trataron de robarla en marzo del 2004, cuando la sacaron de la finca Las

¹⁴ Original en inglés: “writers value free-hand virtuosity in piecing, [that’s why] some see stencil work as inappropriate”. (Ferrell, 1996: 79)

Hortensias, en San Pedro de Coronado, y la montaron en un taxi pirata” (Umaña, 2006). En las siguientes fotografías podemos ver a Milagro y su correspondiente esténcil.

Fotografía N° 12
Vaca Milagro



Vaca robada
Coronado, 19/03/04
Foto: Francisco Obando en www.diarioextra.com

Fotografía N° 13
Esténcil de la vaca Milagro



Autor: desconocido
Esténcil de vaca Milagro
Barrio La California, 30/09/07
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

Resulta interesante exponer que quienes realizan esténcil suelen ser incluso más anónimos que quienes hacen graffiti artístico a mano alzada -el cual se analizó en esta investigación-, pues no acostumbran firmar las obras, a lo largo de la investigación únicamente se hizo notar Starla -a quien vemos en la foto n° 14 luego de terminar un esténcil-, una de las realizadoras de esténcil más conocidas y nombrada por varios pintores con los cuales se trabajó.

Fotografía N° 14
Realización de un estencil



Autora: Starla
Estencil
Parqueo Red Point, San Pedro 15/09/08
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

Se puede apreciar entonces, que el concepto de graffiti de los pintores se refiere a cualquier tipo de mensaje escrito principalmente en muros: “todo lo que se escriba en una pared y sea para expresarse es graffiti” (Goosk, 27/04/08). Desde esta perspectiva podría pensarse que el graffiti ha existido desde los inicios de la humanidad (las cuevas de Lascaux por ejemplo) y que es una forma de expresión (política, romántica, artística, etc.) principalmente de las polis (Roma, Pompeya).

Sin embargo, así como conciben el graffiti tan ampliamente e incluyen su trabajo bajo el mismo término, también tienen muy claro que lo que pintan es a su vez diferente; es graffiti, pero es un graffiti artístico: “técnicamente es graffiti [mensajes de las barras de fútbol], aunque no es un graffiti enfocado a lo artístico” (Y2K, 09/06/08), “graffiti es cualquier vara que se haga en una pared, con spray, con brocha, con lo que sea, la diferencia es que el de nosotros es artístico” (Ein, 29/09/07).

El graffiti que se analizará en esta investigación será el denominado por los mismos pintores como artístico. Esta corriente de graffiti está relacionada con el hip-hop en sus orígenes, un movimiento artístico-cultural difundido por los afroamericanos y latinos del Nueva York de los años setenta, el cual se basa en cuatro elementos:

- *MCing*: viene de las palabras en inglés *Master of Ceremonies*, inicialmente este MC animaba al público en las fiestas callejeras jamaquinas (con las *sound system* de la década de 1950), que luego llegaron a Nueva York con los migrantes en la década de 1970, principalmente con el DJ Kool Herc. También improvisaban rimas o frases sobre la música mezclada por el *Disk Jockey*, originando el rap. Un ejemplo del *MCing* en la actualidad lo podemos ver en la foto n° 15, donde Badrass rapea durante la 1era Convención Nacional de Graffiti.

Fotografía N° 15
MCing



Badrass cantando
Parqueo Red Point, San Pedro, 15/09/08
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

- *Breakdancing*: o también *break dance* (foto n° 16), la cual es una forma de baile donde muchos de los movimientos se realizan a nivel del suelo.

Fotografía N° 16
Breakdance



Jóvenes haciendo break dance
Parqueo Red Point, San Pedro, 15/09/08
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

- *DJing*: un *Disk Jockey* (DJ) mezcla y crea música a partir de discos de acetato, usualmente la que bailan los *b-boys* y *b-girls* (quienes practican break dance), como se puede apreciar en la fotografía n° 17.

Fotografía N° 17
DJing



D.J. Fina mezclando
Parqueo Red Point, San Pedro, 15/09/08
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

- Graffiti: inicialmente una forma de marcar territorios y singularizar la identidad de los jóvenes de barrios populares newyorkinos, como se observa en las fotos 18 y 19.

Fotografía N° 18
Bomba en Nueva York



Autor: Alone
Bomba
Nueva York, s.f.
Foto: autor desconocido en www.aloneart.com

Fotografía N° 19
Bomba en el metro de Nueva York



Autor: Stayhigh 149
Bomba en el metro
Nueva York, s.f
Foto: autor desconocido en www.lovecolors.net

Con lo anterior no se quiere dar a entender que el graffiti sea una práctica exclusiva del hip-hop, sino que este movimiento adoptó el graffiti como uno de sus pilares y que a partir de esta relación el graffiti se ha difundido globalmente, lo mismo que el hip-hop.

Es posible afirmar que el graffiti practicado en Costa Rica tiene influencia neoyorkina, pues allí se crearon los estilos y muchas de las normas que rigen el movimiento -como se verá posteriormente- y que a partir de esta influencia se han dado variaciones y desarrollado nuevas forma de hacer graffiti (a pesar de las coincidencias en técnica y lo básico en estilos), y que poco a poco van dándole un carácter propio al graffiti costarricense debido a los aportes originales de los pintores como un colectivo y a las pautas sociales propias del país, ya diferente al newyorkino o al europeo.

Se insiste en diferenciar los graffiti artísticos de los otros mencionados porque en las áreas en estudio -el edificio Saprissa y Barrio La California- domina el primer tipo, se considera que son fenómenos muy diferentes en lo técnico y en lo estilístico, en las motivaciones para realizarlo y en los mensajes por transmitir; además porque comúnmente no es la misma población quienes hacen graffiti artístico y quienes hacen pintas políticas, por ejemplo.

Se puede singularizar la práctica del graffiti a la que se refiere esta investigación por medio de características técnicas: connotación artística, estilo, tipo de letras, spray como material principal, porque es una actividad que se da en la calle (en las paredes de las ciudades), por la organización y socialización al momento de realizarlos (*crews*, salidas grupales a pintar) y por la constancia (comúnmente no es una práctica regular y continuada en el tiempo); elementos en los que se profundizará en capítulos posteriores.

Arte en la calle

Al igual que Alcina, se considera al arte como “todo embellecimiento de la vida ordinaria logrado con destreza y que tiene una forma que se puede describir” (Alcina, 1982: 15), como un lenguaje inteligible para una sociedad determinada, “el artista crea un lenguaje o patrón simbólico que es comprendido dentro de su propia sociedad y a partir del cual el creador se comunica con su sociedad a la que transmite determinados mensajes” (Ibíd.: 44).

Sin embargo, estos mensajes pueden ser compartidos a nivel del sentido común por toda una sociedad y a nivel profundo por grupos específicos, como sucede con el graffiti. Los pintores de graffiti constituyen un grupo al mismo tiempo aparte y dentro de una totalidad social que se comunican con un lenguaje propio entre sí, el cual es, en muchos casos, incomprensible para quienes no participan del grupo.

Debido a la utilización de un lenguaje diferente e ininteligible para el grueso de la sociedad, es que los graffiti han sido por mucho tiempo estigmatizados y negados como expresión artística por la misma; situación que está cambiando paulatinamente mediante la inserción del graffiti en actividades recreativas y culturales -conciertos, festivales, convenciones- donde las personas se pueden familiarizar con los pintores y sus trabajos.

También se cree que una manifestación artística se puede descomponer en dos ejes elementales: el contexto estético y el contexto de significación. Sieber (en Alcina) comprende aspectos como forma, habilidad y estilo en el contexto estético; mientras que en el de significación “incluye el sujeto y sus asociaciones simbólicas” (Ibíd.).

En este caso, se ven los graffiti como una manifestación del arte en la calle, del cual se analiza tanto lo estético como lo social; es decir, se hablará de estilos característicos del graffiti, pero sin obviar al sujeto realizador del mismo y sus motivaciones, puesto que “el arte es un componente de la cultura... por consiguiente, no puede entenderse si no es en el ámbito de toda la cultura de la que forma parte” (Ibid: 28).

“Nosotros tenemos estilo, los otros no”

Refiriéndose al estilo, se concuerda con Shapiro al definirlo como “un sistema de formas con una cualidad y un significado expresivo a través del cual la personalidad del artista y la del grupo son visibles” (Shapiro en Alcina.:59).

Encontramos que, en el graffiti existen tres dimensiones de estilo: una externa como grupo, otra interna como grupo y por último una interna como individuo.

La primera categoría se refiere al estilo que diferencia el trabajo de los pintores como grupo frente a otros individuos que escriben en las paredes (las llamadas pintas), es decir:

“nosotros tenemos estilo, los otros no”.(Goosk, 27/04/08). Como se evidencia en las fotos nº 20 y 21, donde se encuentran claras evidencias a nivel de materiales -la pinta se hace con betún líquido, el graffiti con spray y pintura de látex-, técnica, detalle, precisión e inversión de tiempo al momento de la realización.

Fotografía N° 20
Pinta de la Ultra



Autor: Loro
Pinta
Edificio Saprissa, 17/09/07
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

Fotografía N° 21
Graffiti en Edificio Saprissa



Autor: EIN
Pieza
Edificio Saprissa, 17/09/07
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

La segunda dimensión implica estilo dentro del grupo de pintores, formas de plasmar graffiti en la pared de acuerdo con construcciones estéticas desarrolladas por los mismos como colectivo: usando un estilo de letras bomba (*bubble style*) como Asko o estilo salvaje (*wild style*) como Stomp, por ejemplo (fotografías nº 22 y 23). En el capítulo 4 se explicará de forma más amplia los diversos estilos de letras que se manejan en el mundo del graffiti.

Fotografía N° 22
Bubble Style en Edificio Saprissa



Autor: Asko
Bomba
Edificio Saprissa, 17/09/07
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

Fotografía N° 23
Wild Style en Edificio Saprissa



Autor: Stomp
Pieza
Edificio Saprissa, 08/01/08
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

La última categoría es más personal, y se relaciona íntimamente con la anterior. Alude al estilo perfeccionado por cada pintor de acuerdo con influencias o vivencias individuales, lo que hace que, a pesar de que dos pintores utilicen un mismo estilo de aquellos elaborados colectivamente, su estilo individual va a ser diferente. Por ejemplo, Piloy (foto n° 24) y Negus (foto n° 25) son pintores costarricenses que hacen *characters*, sin embargo, su estilo propio los diferencia y distingue; Piloy tiende a pintar personajes humanoides lúgubres y tenebrosos en colores fuertes, mientras que Negus hace principalmente animales (conejos, gatos) en tonos pastel.

Fotografía N° 24
Character de Piloy



Autor: Piloy
 Character
 Parque Metropolitano La Sabana, 11/05/08
 Foto: Marialina Villegas Zúñiga

Fotografía N° 25
Character de Negus



Autor: Negus
 Character
 Parque Metropolitano La Sabana, 11/05/08
 Foto: Marialina Villegas Zúñiga

El estilo es una forma de defenderse simbólicamente -como menciona Munro en Alcina (1982)- sin pasar únicamente por lo macro -cuestiones económicas o políticas-, también a nivel micro, en la construcción de la identidad del individuo como pintor de graffiti y posteriormente en la defensa simbólica de la misma, el estilo cumple un papel esencial

porque caracteriza y singulariza al pintor ante los otros y ante sí mismo. A su vez el estilo es una defensa de la manifestación artística en sí -el graffiti- y de su práctica, pues reivindica la utilización de elementos a nivel formal y de contenido propios del graffiti, como el “falso” 3D -una forma de darle una tridimensionalidad no existente en la realidad a los trabajos-, el *outline* -línea que se realiza para separar visualmente el trabajo del fondo- y la temática de lo urbano.

Sobre la estética del graffiti

Se exponen diversas construcciones teóricas acerca de lo considerado bello por el común de los individuos, haciendo énfasis en la constitución cultural del concepto y por ende, en la relatividad de las categorías estéticas.

Lo estético no tiene por qué ser “bello”

La Estética en sí como objeto de estudio nació en el siglo XVIII cuando el filósofo Alexander Baumgarten “construye la primera teoría estética sistemática” (Sánchez, 2005: 26); sin embargo, desde la acepción que este le atribuyó hasta nuestros días, ha cambiado relativamente su conceptualización; ya no se piensa que la Estética sea “una teoría del saber sensible o conocimiento inferior con respecto al saber racional, superior” (Ibíd.).

Actualmente la Estética es reconocida como una rama más de la filosofía, aunque la investigadora considera que todavía existe una visión generalizada de la misma como lo referido únicamente a lo bello, cuando la idea de belleza es construida de variadas formas en cada sociedad. Por ejemplo, según Sánchez (2005), en el mundo occidental manejamos el concepto de belleza clásico de Platón y Aristóteles, el cual es objetivista, -pues “lo bello estaría en el objeto, como una cualidad suya” (Ibíd.: 49)- y también se convive con la concepción subjetivista desde el siglo XVIII, donde lo bello está “en la actitud del sujeto hacia el objeto” (Ibíd.).

Esta intención de asociar a la Estética únicamente con lo bello deja de lado otro tipo de manifestaciones como “lo trágico, lo cómico, lo grotesco, lo monstruoso, lo gracioso...” (Ibíd.), donde no se limita el estudio de la Estética a la oposición simplista de feo-bello, como menciona acertadamente Sánchez: “si cabe afirmar que todo lo bello es estético, no

todo lo estético es bello” (Ibíd.: 50). Esta afirmación también se aplica al mundo del graffiti, donde existen expresiones que distan del concepto de belleza tradicional, pero que aún así resultan estéticas, como los trabajos de Piloy, que se acercan a lo monstruoso y lo grotesco, como vemos en la fotografía siguiente.

Fotografía N° 26

Ruptura con el concepto de belleza tradicional



Autor: Piloy
Pieza
Guadalupe, 29/11/08
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

Pensar en la estética como filosofía del arte en vez de filosofía de lo bello también es una tendencia común en el mundo occidental, y sin embargo, al igual que la filosofía de lo bello, esta es una visión de la estética como “una teoría estrecha... y unilateral” (Ibíd.: 53), debido al sesgo en el concepto de arte.

Se tiende a creer que solo aquello realizado desde las “bellas artes” y que responda al ideal de lo bello clásico es arte, excluyendo “los productos artísticos de otras sociedades, no occidentales y no sujetos a los cánones clasicistas” (Ibíd.). Además, lo estético no está únicamente en el arte como no lo está únicamente en lo bello, sino que hay una relación estética entre el ser humano y la naturaleza, “así como en el comportamiento humano con objetos producidos con una finalidad practico-utilitaria” (Ibíd.).

La asociación entre hechos cotidianos vividos y la apreciación de un objeto como estético o no, está relacionado con lo que cada quien deposita de sí mismo en lo que observa; “para la mayoría de la gente el goce estético no es una actitud espiritual diversa en esencia de la que habitualmente adopta en el resto de la vida” (Ortega y Gasset, 2005: 164). Es decir, aquello que se relacione más con la cotidianidad del espectador, posiblemente será apreciado por este como “bello”, debido a que le resulta familiar dentro de su contexto.

Lo anterior puede relacionarse directamente con el caso del graffiti, al cual algunas personas no le atribuyen características estéticas, no lo consideran agradable o “bello”; posiblemente porque les es ininteligible, porque no logran relacionarlo con su vida cotidiana y por lo tanto no lo interiorizan.

En definitiva, pensamos -al igual que Sánchez- que la Estética “es la ciencia de un modo específico de apreciación y apropiación de la realidad, vinculado con otros modos de apropiación humana del mundo y con las condiciones históricas, sociales y culturales en que se da” (Sánchez, 2005: 57), lo que implica tomar en cuenta y relacionar lo extraestético, como lo económico, lo político y lo social, y también reconocer que no solo en el arte y en lo bello existen cualidades estéticas.

La estética en el graffiti

La Estética es una vía legítima para estudiar el graffiti, puesto que esta práctica es un “modo de apropiación humana del mundo”, y más específicamente del espacio urbano de la ciudad.

Puede que individuos más conservadores no vean en el graffiti una práctica artística ni estética, pero recordemos que el arte no se limita a aquel relacionado al ideal de lo bello clásico, ni a las “bellas artes” institucionalizadas; lo artístico se relaciona también con otros elementos presentes en la sociedad -como lo económico, político, cultural, etc.-. Como bien afirma Sánchez “la Estética no puede cerrar los ojos a las prácticas estéticas de nuestro tiempo que han dinamitado el terreno en el que se asentaba la estética tradicional” (Ibíd.: 62).

Viendo el graffiti como un producto artístico, se puede afirmar al igual que Sánchez, que este no solo es realizado para la satisfacción de su autor -para expresarse como individuo-, sino también es producido para que otros lo vean, opinen y a su vez se expresen. En el caso del graffiti, al contrario de lo que muchos pensarían, los denominados “otros” no son esencialmente los transeúntes o vecinos de las zonas pintadas, sino los otros pintores de graffiti.

La mayoría de quienes hacen graffiti pintan para sus pares, pues los graffiti cumplen una función de mensaje más allá del dibujo y la estética: permiten ganar respeto entre la comunidad, denotar presencia en las calles y las paredes, marcar territorio, y también generar relaciones de fraternidad o enemistad entre pintores.

Cuando se afirma que los pintores hacen graffiti principalmente para otros pintores, se basa en comentarios hechos por ellos mismos: “uno pinta para la gente que hace graffiti, más que para la gente [en general]” (Y2K, 09/06/08), y en la escritura en los graffiti, pues cuando un pintor realiza un trabajo por encargo y remunerado, las letras y las temáticas que se utilizan suelen ser de fácil comprensión para un público amplio; situación que no ocurre con los graffiti no comerciales, donde las letras y los estilos son casi indescifrables para aquellos ajenos a la comunidad del graffiti.

Como se puede observar en las fotografías 27 y 28, la primera refleja un trabajo remunerado hecho por Mush y Negus cuya temática y estética se adecua a la población universitaria -a la cual va dirigido el trabajo-, mientras que la segunda fotografía se refiere a un trabajo no remunerado realizado solo por Negus y que presenta una mayor complejidad en su lectura para quienes no están familiarizados con los graffiti, debido a la superposición de letras y unión de trazos entre las mismas.

Fotografía N° 27
Graffiti remunerado



Autor: Mush y Negus
Pieza
Fachada principal del Edificio Saprissa, 24/09/08
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

Fotografía N° 28
Graffiti no remunerado



Autor: Negus
Pieza
Edificio Saprissa, 24/07/08
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

En sí, la reacción positiva del espectador no asociado al graffiti es como un “extra” en la labor del pintor que permite legitimar su práctica y ocasionalmente le genera trabajos remunerados. Por ejemplo, en el Festival Nacional de las Artes -realizado del 27 de marzo al 04 de abril de 2009 en Pérez Zeledón- se hizo observación el 01 de abril en la realización de graffiti del estadio municipal de la localidad y en un aproximado de dos horas Mush concretó dos trabajos: pintar el logotipo de una ferretería local y hacer un mural en un kinder privado de la zona; debido a que se le acercaron varias personas interesadas en contratar sus servicios mientras pintaba.

Según Sánchez (p 113), cuando un objeto estético desaparece físicamente, se pierde como tal, bajo esta afirmación cada graffiti que es “destruido” -ya sea por la pintura que se coloca para borrarlo de la pared o porque otro graffiti se pintó encima- deja de ser estético, sin embargo la investigadora cree que mediante la conservación de imágenes -video o fotografía- se revive la connotación estética de los graffiti.

Se considera en esta investigación que los graffiti podrían no encajar en su totalidad en la propuesta de Sánchez, puesto que desde su creación se entiende que estos no van a conservarse por mucho tiempo, lo efímero y la transitoriedad son una de las características que definen al graffiti y por lo mismo es tan importante para los pintores tener una forma de conservar sus obras y que ellas sigan teniendo una relación estética con el sujeto -en este

caso por la observación de las fotografías o videos de sus portafolios o páginas de Internet-, aunque “los cambios.. en su existencia física afectan, de un modo u otro, su condición estética” (Ibíd.: 113), es decir, sigue existiendo -para fines de esta investigación- una relación estética entre el sujeto y el objeto a pesar de la desaparición material del graffiti; sin embargo, se está de acuerdo en que esa relación no va a ser la misma que se da cuando la obra existe materialmente.

La relación estética

Sánchez afirma que un objeto es estético cuando se relaciona con un sujeto que lo observa estéticamente, y cuando no existe esta relación “sólo es estético [el objeto] potencialmente” (Ibíd.: 106); los graffiti entonces, cumplen una función estética cuando los pintores, transeúntes o vecinos de las zonas intervenidas se relacionan con los mismos y “lo[s] usa[n], consume[n] o contempla[n]” (Ibíd.), con lo que se puede afirmar que lo esencial en lo estético es la relación entre un observador y una obra, entre un sujeto y un objeto.

Lo anterior permite entender por qué ante un mismo objeto diversos sujetos reaccionan de distintas maneras, puesto que la relación estética necesita de “cierto interés por el objeto... el desinterés total o la indiferencia [se incluye el rechazo]... cierra las vías de acceso a su contemplación estética” (Ibíd.:108).

Para que un sujeto forme una relación estética con un objeto intervienen factores “de orden psíquico... histórico, social o cultural que trascienden la individualidad del sujeto” (Ibíd.: 110). Como el caso de un vecino de Barrio La California que al preguntársele su opinión sobre el uso de las paredes para realizar graffiti comentó: “no lo comparto, el maestro decía que era falta de respeto rayar paredes” (R.S.: 13/11/08), un factor sociocultural que le imposibilita reconocer en el graffiti una práctica u objeto estético.

Sánchez cree que “el objeto estético es necesariamente un objeto de los sentidos... pero a la vez, significativo” (Ibíd.: 117), en el caso del graffiti la vista es el sentido por antonomasia con el que se percibe el significado de cada graffiti, el cual va a variar de acuerdo a quien lo observe y lo dote de diversos significados debido a factores que ya se han mencionado, puesto que “la relación estética no puede ser separada de las condiciones sociales en que dichos objetos se producen, distribuyen y consumen, pero tampoco de ciertas condiciones

espirituales, culturales o ideológicas sin las cuales no podrían darse objetos estéticos” (Ibíd.: 160). Por ejemplo, este graffiti de Negus en el que se ven dos calaveras mexicanas tradicionales asociadas con la Santa Muerte puede ser interpretado de diversas formas por quienes la observen: como la muerte o iconos tradicionales del tatuaje; sin embargo para el autor este graffiti es una forma de rendir tributo póstumo a su abuelo.

Fotografía N° 29
Graffiti como tributo



Autor: Negus
Character
Edificio Saprissa, 14/03/08
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

Categorías estéticas

En este trabajo la investigación se basará en las diferentes categorías que Sánchez (2005) retoma de filósofos anteriores y que este define como “determinaciones generales y esenciales del universo real que llamamos estético” (Ibíd.: 145).

Lo bello en la actualidad se sigue asociando a la idea de belleza clásica “fundada en el orden, la proporción y la simetría... [y] se tiene por tal desde la antigua Grecia” (Ibíd.: 175).

Sin embargo, es necesario reconocer la belleza de formas distintas, puesto que este ideal clásico intenta generalizar y universalizar, y por ende no refleja manifestaciones de lo bello en otras culturas o épocas, además de que obvia “los cambios que se operan en el conjunto de ideas, valores o actitudes” (Ibíd.: 180) de una sociedad.

Lo bello debe ser concebido como un concepto cambiante, que “se da históricamente” (Ibíd.) y que va a depender del contexto sociocultural.

Lo feo entonces -según la concepción clásica- sería no solo lo opuesto a lo bello, sino encarnación del mal en un sentido moral, esto se debe -como explica Sánchez (2005: 184)- a que desde Grecia se asocia lo bello con lo bueno, y por ende lo feo con lo malo.

Esta asociación no cabe en el universo estético contemporáneo, donde lo feo es una categoría más que no debería relacionarse con valoraciones negativas de tipo moral, dejando claro que esta calificación es histórica y que por lo tanto lo que hoy es considerado feo puede no serlo mañana, “lo feo sólo se da históricamente y, con el fluir histórico, cambia su contenido” (Ibíd.).

Lo sublime, en cambio, se refiere a objetos u acciones que se consideran grandiosas o terribles, y por lo mismo sobrecogen al sujeto. Esta categoría se vuelve estética “cuando el sujeto, sin dejar de sentirse sobrecogido..., se afirma sin dejarse anonadar” (Ibíd.: 202). Es decir, cuando no nos vemos sobrepasados por el objeto, como sucedería con un huracán, donde “no hay propiamente sublimidad, porque el objeto es todo y el sujeto nada; aquel absorbe, devora a este” (Ibíd.) Para convertir el terror en lo sublime se requiere contemplación, y esta no se logra sino manteniendo cierta distancia -que da autonomía- entre el objeto y el sujeto.

Lo trágico también contempla esa diferenciación de lo sublime entre la vida real -donde no existe como categoría estética- y su dimensión estética en el arte; en este lo trágico se asocia a lo inmerecido del sufrimiento y por lo tanto genera en el espectador la compasión y la relación estética.

En **lo cómico**, al igual que en lo trágico, se presenta una contradicción expresada en infinidad de formas: cuando resulta algo ínfimo, inesperado, teniendo originalmente

expectativas de grandeza; cuando los medios que se utilizan para alcanzar un fin no se adecuan a este; cuando lo habitual se da fuera de contexto; la contradicción entre “el contenido de un fenómeno y su forma de manifestarse” (Ibíd.: 227) y la contradicción “entre lo formal y lo espontáneamente vital” (Ibíd.: 229).

La intención de lo cómico es criticar por medio del humor, “se trata de mostrar la inconsistencia de unas ideas, de un personaje, de determinada clase social o de una sociedad entera” (Ibíd.: 231), tomando en cuenta que esta comicidad se dará de acuerdo con el contexto y que una misma situación puede o no generar risa, dependiendo de cuestiones como: clase, etnia, género, nacionalidad, edad, época, etc.

Sánchez expone tres de las principales variables de lo cómico:

1. El humor: se basa en la crítica o desvalorización de un sujeto o fenómeno, pero al mismo tiempo genera en el espectador simpatía hacia aquel, es “una crítica comprensiva y compasiva” (Ibíd.: 239), como el caso de la obra *El Quijote*.
2. La sátira: se da una total desvalorización del fenómeno, “y la risa que suscita ya no está teñida de ternura [como en el humor], sino más bien es indignación o ira” (Ibíd.). Al desvalorizar completamente no se genera simpatía y se busca su condena y destrucción, “objetos de la sátira suelen ser por ello el despotismo, la corrupción..., los vicios..., la prepotencia, el burocratismo, etc.” (Ibíd.: 240).
3. La ironía: es una variable entre el humor y la sátira, pues no es tan amable como la primera ni tan extrema como la segunda, “es una crítica oculta que hay que leer entre líneas, y cuanto más oculta, más sutil y a la vez, más profunda”. (Ibíd.: 241).

En el caso de **lo grotesco**, el autor define esta categoría de acuerdo con “la presencia activa de algo extraño, fantástico, irreal o antinatural” (Ibíd.: 247), que “se produce al combinarse lo más heterogéneo, aunque los elementos que se mezclen o combinen sean reales” (Ibíd.: 248). Es una desnaturalización de la realidad, y por lo tanto está en relación con ella, como una forma de crítica, por lo que algunos incluyen lo grotesco dentro de lo cómico.

4. Grafiteando/Pintando

Orígenes

El graffiti en Costa Rica inició a mediados de la década de 1990, relacionado con la práctica del patinaje (*skateboarding*) -incluso muchos de los pintores conocidos en esta investigación alguna vez patinaron o continúan haciéndolo- situación que puede deberse al ligamen con lo urbano que tradicionalmente han tenido estas dos actividades:

“está súper relacionado... siempre se ha pintado donde se patina y donde se patina... donde se pinta también se puede patinar, por la misma vara de que las dos varas van ahí... en contra de la ley y la vara, entonces si es un chante que está todo pintado, a uno no le van a decir nada por patinar, o si el chante está todo despichado por patinar, no le van a decir nada por pintar tampoco” (Bang, 21/10/09)

En el desarrollo de la técnica, fueron de gran importancia pintores de otros países, como Kier Defstar (E.E.U.U.) -quien trabajó en Costa Rica dando clases de inglés en un instituto de idiomas (INTENSA) alrededor del 2000 y cuya madre es costarricense- y Chuck (Nicaragua), quienes aún pintan ocasionalmente en Costa Rica. Estos dos pintores fueron los mentores de dos de los costarricenses con más años y experiencia en el graffiti: Ein y Mush, como menciona este último: “cuando yo lo conocí [a Chuck], fue una escuela para mí” (Mush, 09/09/08).

Goosk y EIN, unos de los primeros costarricenses en hacer graffiti, iniciaron en 1996 con una pieza en la antigua fábrica Bilsa (actualmente Outlet Mall, al costado sur de la Iglesia de San Pedro), cuyas instalaciones abandonadas eran utilizadas para patinar. Estos dos pintores frecuentaban el sitio, pues patinaban, así que decidieron realizar la pieza “ESCORIA”, sin conocer mucho sobre técnica, simplemente “se nos ocurrió un día” (Goosk, 27/04/08) y “agarramos unas letras de unas patis y compramos unos colores [latas] que nada que ver” (Ein, 24/01/09).

Años después, y principalmente con la popularización y mayor acceso a Internet, la práctica del graffiti se fue ampliando a diversos sectores de la sociedad -tanto etarios como económicos-, lo que lo convierte actualmente en una actividad popular y más visible para la

sociedad que en sus inicios, “como ahora hay más graffiti di la gente está más atenta a la vara de la calle y a verlo” (Bang, 21/10/08).

Hacerse de un nombre. El “tag” como carta de presentación.

Cada pintor se ve representado por una firma, por un nombre con el cual se singularizan sus trabajos en la pared. La elección del nombre es muy importante, pues “les provee [a los pintores] un nuevo comienzo y otra identidad” (Macdonald, 2001: 70)¹⁵.

Cada pintor busca un nombre único y original que impresione y sea fácil de recordar -SOLO por ejemplo-, usualmente estos nombres tienen cuatro caracteres (letras o números), son cortos por la facilidad que representa escribir pocos caracteres en ocasiones donde no existen permisos para “rayar”, como ellos mismos lo llaman.

La escogencia de este nombre se relaciona con experiencias personales, por ejemplo Mush -diminutivo de Mushroom-, palabra que significa hongo en inglés, por su experiencia con hongos, o Solo, quien luego de un conflicto con los pintores con los que usualmente salía, se cambió el nombre al pintar en solitario, pues “ya no iba a pintar con ellos ni con nadie más” (Solo, 28/05/08). Otras veces es un nombre al azar o un juego de letras, “porque las letras pueden afectar lo que los pintores pueden hacer con sus nombres escritos” (Ibíd.)¹⁶, debido a que la forma de las mismas las hace más o menos versátiles a la hora de pintarlas. Por ejemplo Ein, pintor que varía su nombre a HEIYN, HEIN o EYN, como podemos observar en los graffiti de las fotografías 30, 31 y 32.

¹⁵ Original en inglés: “...provides them a new start and another identity” (Macdonald, 2001: 70).

¹⁶ Original en inglés: “because letters can affect what writers can do with their written names” (Ibíd.).

Fotografía N° 30
Variación de nombre: HEIYN



Autor: Ein
Pieza
Edificio Saprissa, 08/01/08
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

Fotografía N° 31
Variación de nombre: EYN



Autor: Ein
Character
Edificio Saprissa, 28/01/09
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

Fotografía N° 32
Variación de nombre: Ein



Autor: Ein
Character
Edificio Saprissa, 21/03/07
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

Se debe aclarar que los nombres no son permanentes, cada pintor elige si continúa firmando igual sus piezas o si cambia de firma, por ejemplo Solo antes firmaba Star, y Gussa firmaba Cebe y anteriormente Kash para dar la sensación de una mayor presencia de pintores en el país: “...porque este país es tan pequeño... le da como un *feeling*... da la idea de que hay más [pintores] grafiteando” (Gussa, 08/06/08). Incluso se puede tener varias firmas a la vez o usar la firma antigua junto a la nueva, como Kier – Defstar.

Este cambio de nombre se da principalmente entre quienes están empezando puesto que la mudanza no supone ninguna pérdida de fama o prestigio en esa etapa del desarrollo del pintor; pero a veces ocurre entre quienes llevan más tiempo en la escena, debido a experiencias de vida que suponen una transformación profunda como individuo, como Kier, quien luego de un accidente de tránsito se pasó a llamar Kier-Defstar; o por disconformidad con el nombre antiguo: por ejemplo, durante el transcurso de esta investigación, uno de los informantes clave decidió cambiar su nombre de Bang a Cewa en alusión a la leyenda costarricense de “La Segua”, debido a que el primer nombre le parecía muy relacionado con lo estadounidense. En todo caso, al igual que Macdonald, para esta investigación se considera que los “cambios de nombre siempre han simbolizado cambios en el estatus y el rol” (Macdonald, 2001: 188)¹⁷.

Otra razón que expone Macdonald para el cambio, se da por cuestiones de seguridad. Si un pintor posee un nombre muy conocido y activo, supondría mayor conocimiento del mismo por parte de la policía, por lo que se decide alternar o cambiar completamente de nombre para evitar la persecución policial. Sin embargo, esta variable no se presenta en el país debido a la inexistencia de persecución organizada de las autoridades en comparación con ciudades como Nueva York o Londres, donde existen cuerpos policiales especializados en la búsqueda y aprehensión de pintores de graffiti.

En sí mismo, el nombre es muy importante para el realizador de graffiti pues es su carta de presentación, la forma en la que sus trabajos van a ser identificados, ya que entre los mismos pintores es usual darse a conocer primero por los graffiti que personalmente: “... usted pinta pero nadie sabe quién es usted, pero cuando usted se lo topa a otro mae

¹⁷ Original en inglés: “Name changes have always symbolized changes in status and role” (Macdonald, 2001: 188).

usted: ah mae, este mae es el que hace esto, ...uy mae pura vida, ya, conoce a la gente...” (Bang, 21/10/08).

Por la importancia del nombre es que “uno usa seudónimos y trata de ponerlos en la mayor cantidad de lugares posibles” (Ein, 29/09/07), para que principalmente los pintores antiguos noten la presencia, la entrada al ambiente del graffiti de alguien nuevo, por esta misma situación es que el nombre se pinta como *tag*, como bomba o en una pieza, como se puede ver en las fotografías n° 33, 34 y 35, donde un mismo autor -en este caso Mush- plasma su nombre de diferentes formas.

Pero la relevancia del seudónimo no termina ahí, este permite “hacerse de un nombre”, ganar respeto dentro del ambiente a partir de la calidad y cantidad de los graffiti realizados. “usted pinta para hacer nombre ya, entonces por eso usted siempre pone su nombre, por eso todos los *bombings* son con su nombre, entonces donde la gente ve más su nombre mae, es porque tiene más piezas” (Bang, 21/10/08).

Fotografía N° 33
Tag



Autor: Mush
Tag
Bus de San Pedro, 12/12/08
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

Fotografía N° 34
Bomba



Autor: Mush
Bomba
Barrio La California, 30/09/07
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

Fotografía N° 35
Pieza con firma



Autor: Mush
Pieza
Barrio La California, 03/ 09/08
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

Firma de Mush

Representando al “crew”. El grupo como apoyo.

La construcción de la identidad como pintor no se da únicamente a nivel individual, el grupo también influye de gran manera, papel que le corresponde al *crew*, palabra en inglés que designa a un grupo de realizadores de graffiti con afinidad que comúnmente se reúnen para pintar, son “grupos de orden social y preeminencia, que existen para la preservación de los escritores/ *writers* y la escritura/*writing*”¹⁸(Naar, 2007:12).

El *crew* representa un grupo diferenciador, pues sus miembros se distinguen del resto de los pintores del gremio, “...es un grupo de *writers* de pensamiento similar que se juntan bajo un nombre único para formar una unión” (Macdonald, 2001: 112)¹⁹. Como entidad juega un papel importante porque brinda apoyo, seguridad y aprendizaje a sus miembros, “el *crew* es importante, es su apoyo... es tener un respaldo” (Y2K, 09/06/08); además de la riqueza de interacción social que facilita, ya sea en pintadas o en otras actividades, pues el *crew* es un grupo que está unido por medio de la práctica del graffiti.

Se puede decir que el “salir a pintar” es un pretexto para realizar variadas actividades -intercambio y préstamo de revistas o libros sobre graffiti, préstamo o venta de boquillas con efectos para las latas de spray, algunos inclusive fuman y pintan- con el grupo de amigos, que a fin de cuentas es lo que representa el *crew*, “los miembros del *crew* usualmente salen juntos para pasar el rato en un apartamento o bar” (Ferrell, 1996: 81)²⁰.

Estas reuniones para el caso de Costa Rica no siempre son exclusivas para los miembros de un *crew* específico, sino que tienen que ver con afinidad entre pintores -sin importar si pertenecen o no al mismo *crew*-. Por ejemplo, para el Festival Abierto de Danza y Arte Urbano (FADAU) realizado del 21 al 23 de agosto del 2009, se reunieron varios pintores de diferentes *crews* en el apartamento de Ein después de pintar, para luego ir al área de bares de Barrio La California.

¹⁸ Original en inglés: “groups of social order and prominence, existing for the preservation of writers and writing” (Naar, 2007: 12).

¹⁹ Original en inglés: “...is a group of like-minded writers who band together under a single name to form a union” (Macdonald, 2001: 112).

²⁰ Original en inglés: “crew members often get together to hang out at an apartment or bar” (Ferrell, 1996: 81).

Ir a pintar en grupo tiene varias ventajas frente a las salidas individuales, aunque no solamente se sale a pintar con miembros del *crew*: la protección; ya que en los *spots* ilegales es importante que alguien vigile por si aparece la policía, la retroalimentación; pues se ayudan y se aconsejan en la elaboración de cada pieza; como menciona Bang, pues al pintar su primer graffiti -una patineta- fue con varios pintores experimentados -Mush, Piloy- y ellos le ayudaron: “agarre la lata así, haga esto, haga lo otro” (Bang, 04/06/08); y principalmente en el desarrollo de una identidad grupal que diferencia a los miembros de un *crew* frente a otro.

La dinámica del los *crews* -como muchos aspectos de la práctica del graffiti- está asociada a un orden jerárquico, aunque sea implícitamente; por lo que los más reconocidos suelen ser aquellos que agrupan a los pintores más experimentados, talentosos y con mayor tiempo en el ambiente del graffiti, en el caso de Costa Rica uno de los *crews* más respetado es THC, pues a pesar de que se formó en 2005, varios de sus miembros llevan más de 6 años pintando, por lo que realizan graffiti de gran calidad técnica y estilística.

El pintor trata de dar a conocer al *crew* del cual es miembro como lo hace con sí mismo por medio de *tags*, bombas y piezas, por lo que algunas veces deciden escribir el nombre del *crew* en vez del nombre individual. La fama, el respeto y el estilo también son cuestiones que entran a jugar para posicionar al *crew*, el cual usualmente se conforma por afinidad entre pintores: amistad, comodidad y organización al momento de pintar, por estilo o por experiencia.

Podemos encontrar una fuerte relación entre identidad dentro del *crew* y estatus en el ambiente del graffiti. Esto porque existen *crews* con mayor trayectoria, incluso internacionales (como CNE o KOC) y con pintores muy respetados, por lo que pertenecer a los mismos dota de un cierto estatus a sus miembros. Aunque en estas agrupaciones no es necesaria la exclusividad, un pintor puede pertenecer a varios *crews* -lo que incluso le da mayor prestigio-, como Mush, Kien o Ein; el primero pertenece al THC y al KOC, el segundo al THC, DFS y KOC, mientras que el tercero a THC, GC, WBS, UNT y CNE.

Usualmente la conformación y funcionamiento de un *crew* es bastante relajada: “di mae, la gente que pinta junta...se une y la vara y de ahí salen los *crews*” (Bang, 21/10/08), es decir, se crea un vínculo social entre individuos en primera instancia y luego se decide

si se quiere formar o no un *crew*. Al ser un grupo conformado entre amigos, no es muy común “admitir” a un miembro nuevo -al menos en Costa Rica-, pero si se da el caso, un comentario o invitación informal es la manera en que se procede.

Oficialmente no existe un “jefe”, todos pintan en igualdad de condiciones, aunque se respeta la opinión de aquellos con mayor experiencia; a diferencia de otras latitudes, como México, donde según Zapiain, Quintero y Casas, cada *crew* “tiene un líder que decide cuándo, cómo y en dónde se pinta, quien por lo general es el de mayor edad y con mayor destreza en el uso de la pintura en aerosol” (Zapiain, Quintero y Casas, 2007: s.p.).

Los *crew*, a diferencia del nombre individual del pintor, usualmente tienen nombres de tres letras y son acrónimos, por ejemplo: THC es *The Highest Crew* -como se observa la bomba de la fotografía n° 36-, TDC es Tropa de Cristo -se aprecia en el *character* de la fotografía n° 37- y UIP es Uniendo Ideas y Pintura -como la bomba de la fotografía n° 38-; además de ser una alusión a la Unidad de Intervención Policial.

Fotografía N° 36
Bomba del *crew* THC



Autores: Pain y Kien
Bomba
Edificio Saprissa, 15/ 05/08
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

Fotografia N° 37
Character del crew TDC



Autor: Yerko
 Character
 Edificio Saprissa, 26/06/08
 Foto: Marialina Villegas Zúñiga

Fotografia N° 38
 Bomba del crew UIP



Autor: Stomp
 Bomba
 Edificio Saprissa, 26/06/08
 Foto: Marialina Villegas Zúñiga

Algunos de estos *crews* mencionados ya no existen -como TDC o UIP-, lo cual no siempre significa que sus miembros hayan dejado de pintar, sino que conformaron nuevos grupos. En Costa Rica para el 2009 el total de *crews* activos conocidos son 13, los primeros 11 son nacionales, mientras que los dos últimos son internacionales con miembros en el país:

BI	<i>Bombing Instincts</i>
COP	<i>Crazy of Painting</i>
DFS	<i>Da Freak Style</i>
GC	<i>Graffiti Culture</i>
GOD	<i>Graff or Die</i>
MC	<i>Master Crew</i>
NP	Niños Perdidos
SDA	Seguidores del Arte
STA	<i>Station Crew</i>
THC	<i>The Highest Crew</i>
WBS	<i>Wall Busters Squad</i>
CNE	Cuando la Noche Empieza
KOC	<i>Kings of Coast</i>

Agruparse por medio de *crews* también implica defender el nombre y el prestigio del mismo, “usted tiene q representar al *crew*” (Y2K, 09/06/08), lo que se ve reflejado en salir a pintar seguido, poner el nombre de su *crew*, hacer buenas piezas, firmas y *bombings* en lugares peligrosos o difíciles geográficamente; y además trae consigo el hacer respetar al *crew* de las amenazas externas -otros pintores o *crews* que cometan una falta de respeto-, como explica Bang: “la vara de los *crews*...se presta para muchas varas... que llega otro mae y tapó la pieza de otro mae del *crew* entonces ya todos están en contra de ese mae...” (Bang 21/10/08).

Vemos entonces, que el *crew* actúa como una institución de aprendizaje y apoyo, pero también como un bloque unido contra otros pintores o *crews* cuando se considera necesario.

A la hora de pintar...

En este apartado se incluirán los preparativos, costumbres, relaciones y normas que se llevan a cabo entre pintores al momento de realizar graffiti.

Vamos a “tirarle”. Preparativos para ir a pintar.

Las salidas a pintar son eventos planeados con antelación por los realizadores de graffiti, estas se dan los domingos, pero en el caso de quienes trabajan los fines de semana -normalmente en *call centers*- se organizan salidas más pequeñas -individuales o en parejas-.

El pintor o *crew* que organiza la pintada es quien propone y conoce el sitio para ir a pintar, por lo que es a quien todos contactan para recibir información.

La forma de contactarse es muy variada, desde las diferentes maneras que permite Internet: *messenger*, redes sociales virtuales y correo electrónico; hasta mensajes de texto o llamadas por celular en el caso de quienes se conocen más y se tienen mayor confianza entre sí.

En cuanto a las redes sociales virtuales, se puede afirmar que, además de ser un importante medio de comunicación para acordar pintadas con individuos ya conocidos, también es una forma de conocer otros pintores y sus trabajos, para en el futuro coordinar salir juntos a pintar, por ejemplo Glen me comentó (10/08/08) que conoció a Meco por *Messenger* y a Know y Hece-Monk por Hi5, contacto que posteriormente llevó a que lo invitaran a asistir a una pintada en Cartago.

Las redes sociales virtuales más utilizadas por los pintores son Hi5 y Myspace. Durante la investigación se notó que la primera red es de mayor uso entre quienes están empezando a hacer graffiti y quienes desean pintar, por lo que la utilizan para conocer y adherir como contactos a otros pintores, y por lo tanto para ponerse de acuerdo para salir a pintar: “digamos que casi que todo es Hi5 ahí...yo he sacado un pichazo de gente, ahí, conocidas, y la vara... Diay si, por HI5 es que yo he conocido a varia gente” (Know, 05/10/08); mientras que la segunda red es preferida por los pintores de mayor experiencia, quienes la emplean principalmente para divulgar sus trabajos.

Luego de contactarse y citarse en un sitio y hora específica para ir en grupo al lugar de la pintada, a veces se compran aquellos materiales -como rodillo o base- que van a ser compartidos por todos e incluso hay quien compra sus latas, como vemos en la fotografía N° 39:

Fotografía N° 39
Compra de pinturas



Compra de pintura y spray
Desamparados, 22/03/09
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

Para llegar al lugar donde se pintará, los realizadores de graffiti se movilizan juntos en transporte público, y desde ese momento -incluso antes- algunos empiezan a poner sus firmas o calcomanías -stickers- en distintas superficies visibles, como los respaldos y ventanas de los buses, la señalización vial, entre otras. En la fotografía 40, vemos las firmas realizadas en un autobús hacia Desamparados, sitio donde se desarrollaría posteriormente una pintada a la que asistieron 11 pintores de edades entre los 18 y los 21 años.

Fotografía N° 40
Firmas en el autobús



Pintor firmando en autobús
Desamparados, 22/03/09
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

La pintada inicia con la pasada de pintura de látex como base sobre la pared, si se ha comprado en grupo, el color de la base es el mismo y todos deben colaborar con rodillo o brocha a colocarla.

Mientras seca esta capa de pintura, los realizadores de graffiti socializan: discuten y conversan, se cuentan anécdotas o intercambian datos o utensilios relacionados con graffiti, como marcadores, *caps*, o revistas; también es común que se pregunten entre sí por el boceto de la pieza que se realizará.

Los bocetos son la guía para desarrollar el graffiti en la pared, los más básicos son a lápiz, pero hay quienes los colorean con los tonos equivalentes a los colores de spray que se pretende usar. Estos bocetos son hojas sueltas de papel para una mayor facilidad de manipulación durante la pintada -como se aprecia en las siguientes fotografías- pero también hay cuadernos con los bocetos de las piezas que un pintor ha realizado o realizará, llamados *blackbooks*.

Fotografía N° 41
Boceto a color



Know con boceto a color
Desamparados, 22/03/09
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

Fotografía N° 42
Boceto a blanco y negro



Boceto en blanco y negro de Ein
San José Centro, 24/01/09
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

El *blackbook* suele ser el mismo cuaderno donde se les pide a otros pintores que firmen, como una forma de reconocimiento y de coleccionar *tags* o bocetos, por lo que “sirve como diario de amistad y aventuras compartidas” (Ferrell, 1996: 70)²¹, como el caso del pintor italiano Yama, quien vino a Costa Rica en marzo y abril del 2009 a pintar y le dio su cuaderno a algunos de los pintores costarricenses para que escribieran o dibujaran, como se puede ver en la fotografía N° 43.

²¹ Original en inglés: “serve as diaries of friendship and shared adventure”. (Ferrell, 1996: 70)

Fotografía N° 43
Blackbook



PM con *blackbook* de Yama
 Barrio La California, 28/03/09
 Foto: Marialina Villegas Zúñiga

Además de este cuaderno, algunos pintores manejan un portafolio con fotografías de sus trabajos, pues puede ser una herramienta útil para mostrar la calidad de sus piezas, “puede ser mostrado a dueños de galerías, periodistas y otros...con quienes los pintores deban establecer su legitimidad” (Ferrell, 1996: 69)²² y conseguir permisos para pintar o trabajos remunerados. En Costa Rica la investigadora solo ha tenido conocimiento y acceso a los portafolios de Mush y Kien, probablemente no muchos pintores tengan uno en papel debido al costo de impresión de tantas imágenes, sino que lo manejan de forma digital y publican las fotografías de sus piezas en redes sociales de Internet, principalmente en Myspace y en Hi5.

Cuando los pintores empiezan a hacer el graffiti propiamente dicho, hay lapsos en que descansan, conversan y observan el trabajo de los otros, ya que pintar con spray es una actividad muy desgastante debido a los gases contaminantes del mismo y a la posición de la mano sobre la boquilla.

²² Original en inglés: “can be shown to gallery owners, newspaper reporters and others...with whom writers must establish legitimacy”. (Ferrell, 1996: 69)

Una vez que el pintor cree haber terminado su pieza, pasa un tiempo observándola y comentando los elementos formales y estéticos que cree puede mejorar -el grosor de las líneas o la coherencia en tamaño y tridimensionalidad-, se recibe consejo y ayuda de los otros pintores y casi siempre se corrigen detalles, por último se recogen los utensilios utilizados durante todo el día -brochas, bandejas, recipientes con agua, rodillos, escaleras, latas de spray- y se toma la fotografía de la pieza terminada para subir al Hi5 o Myspace, o para agregarla al portafolio de trabajos.

Como se ve, realizar graffiti es para los pintores el equivalente a un paseo dominical, una actividad recreativa de larga duración -usualmente se sale a las 9 a.m. para volver al atardecer- en la que no solo se pinta, sino que se comparte con los pares diversas actividades: comer, beber, conversar y fumar; básicamente se pasa un rato agradable con quienes comparten los mismos gustos y la misma pasión por el graffiti.

¿Quiénes le van a llegar? Relaciones sociales en las pintadas.

Pintar es usualmente un acto grupal, en el cual los pintores se organizan con antelación -como se pudo mostrar en el apartado anterior- y se elige un punto de encuentro para ir todos juntos al sitio de la pintada.

Sin embargo, es común que a pesar de la organización, las cosas no salgan como se planearon: el spot en el que se iba a pintar no cumple las características deseadas y hay que buscar otro, o no se sabe exactamente la dirección del mismo y los pintores se pierden, e incluso la llegada de la policía. Ante las eventualidades y posibles inconvenientes, el hacer graffiti requiere mucha flexibilidad y disposición a cambiar de planes en el último momento; “hacer piezas en sitios ilegales es menos un evento planeado que un proceso” (Ferrell, 1996: 80)²³.

Esta adaptabilidad de la que se habla también se presenta en la pieza misma, por lo que son comunes los cambios de acuerdo con el boceto debido principalmente a la falta de materiales, en el desarrollo de la pieza se va improvisando e innovando en detalles, colores

²³ Original en inglés: “illegal piecing is less a planned event than a process”. (Ferrell, 1996: 80)

o tamaño, estas “adaptaciones espontáneas...revelan una dinámica esencial: el proceso de hacer piezas es un medio para un fin y un fin en si mismo” (Ferrell, 1996: 81)²⁴.

Cuando se han logrado superar los inconvenientes y se encuentra el lugar deseado para pintar, cada pintor escoge el espacio del muro en el cual trabajará de acuerdo con variables como: visibilidad del muro, afinidad con otros pintores y cercanía de los miembros del *crew* del que se es miembro, pues es común que quienes pertenecen a un mismo grupo pinten uno a la par del otro.

Normalmente los pintores menos experimentados que asisten a una pintada con pintores de mayor experiencia, utilizan paredes diferentes e incluso alejadas del grueso de los pintores; estas paredes muchas veces no son las adecuadas para realizar graffiti puesto que no son muy visibles, se encuentran sin base, tienen filtraciones y humedad. Esta aparente exclusión puede deberse a lo jerárquico del gremio -donde los mejores eligen primero las paredes-, o simplemente quien tiene mayor experiencia sabe elegir de forma rápida el muro más adecuado para hacer graffiti y por lo tanto a quienes dudan en elegir les quedan las paredes que nadie desea debido a las deficiencias que presentan.

Antes de realizar su pieza, cada pintor pasa pintura de látex como base para sellar la pared elegida y así evitar que esta absorba mucho spray -lo que implica un desperdicio de pintura y de dinero-, y porque visualmente se ve atractivo, como se puede observar en la fotografía N° 44.

²⁴ Original en inglés: “...spontaneous adaptations...reveal an essential dynamic: the process of piecing is both a means to and end and a end in itself”. (Ferrell, 1996: 81)

Fotografía N° 44
Base de una producción



Pintores pasando base
Barrio La California, 28/03/09
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

Aunque, como comenta Bang, esta parte del proceso de pintar es la que más desagrada a los pintores en general:

“esa es la legítima pega, a nadie le cuadra pasar base ya, es lo más feo de todo ya, porque la vara no es divertida, la parte divertida es del spray ya, por eso viene el spray ahí [en la foto N° 45 tomada por él], pero diay siempre [se] tiene que pasar la base para que se vea bonito, el fondo y la vara... la armonía y toda la vara, pero esa es la legítima pega, a nadie le cuadra...” (Bang, 21/10/08)

Fotografía N° 45
Pasando base



Pintores pasando base
San José, agosto 08
Foto: Bang para esta investigación

Sin embargo, hay momentos en que no se cuenta con dinero suficiente para comprar latas de spray y además pintura para la base, por lo que se recurre a salpicar sobros de pintura muy diluida con agua o se utiliza la pieza que está debajo de la que se pretende comenzar; sin embargo, esta última acción no es muy bien vista y se considera una falta de respeto -al menos que sea una pieza propia o se conozca al pintor que se va a tapar y se le pida su aprobación-.

La base también sirve para diferenciar y resaltar la pieza o piezas -si se usa una misma base por *crew* o por todos los pintores presentes en la pintada-, más aún cuando se realizan diseños diferentes y originales que armonicen con las piezas que se desea pintar, como sucede con muchas bases de GC, como se aprecia en las fotografías N° 46 y 47.

Fotografía N° 46
Base de GC en Parque La Copa



Miembros de GC pasando base
San Francisco de Dos Ríos, 31/01/09
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

Fotografía N° 47
Base de GC en evento Grafftico



Hook pasando base
Guadalupe, 29/11/08
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

En las pintadas, compartir materiales -latas o *caps*- es una práctica común, se apoya a quien no ha tenido tiempo o dinero para comprar todo lo que necesita; sin embargo, este no es un préstamo por toda la pintada -que puede durar más de tres horas- sino momentáneo y para mejorar la presentación de la pieza -para agregar detalles y no para rellenar toda la pieza-. Este compañerismo no se limita al préstamo de materiales, pues los pintores con mayor dominio técnico ayudan a los demás compartiendo consejos y conocimientos mediante una metodología que podríamos llamar “aprender haciendo”, en la que el pintor experimentado

explica, da un ejemplo en la pared y luego le toca al otro pintor tomar la lata y mejorar. En la fotografía N° 48 se puede observar lo anterior, donde Mush le enseña a Kech como realizar detalles que le den tridimensionalidad a la pieza.

Fotografía N° 48
Proceso de enseñanza-aprendizaje



Mush y Kech hablando sobre la pieza de este último
San Sebastián, 12/07/09
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

La organización en las pintadas se ve reflejada incluso con la alimentación, como el caso de GC -el único *crew* que se ha visto en diferentes ocasiones haciendo recolecta de dinero para comprar comida y bebida-, o Mush quien -cuando hay presupuesto en pintadas en sitios legales- gestiona comida no solo para el *crew* al que pertenece (THC), sino para todos los pintores e incluso colaboradores, como sucedió en la producción auspiciada por la Compañía Nacional de Fuerza y Luz (CNFL) en Barrio La California, o en el Festival Nacional de las Artes (FIA) en Pérez Zeledón, ambas actividades realizadas en marzo y abril del 2009.

Fotografía N° 49
Refrigerio durante una pintada



Pintores comiendo
Barrio La California, 27/03/09
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

Así como hay competitividad entre pintores y *crews*, también existe una fuerte consciencia de la solidaridad, el compartir -ya sea bebida, fumado, comida o materiales-, es parte intrínseca de la pintada, “la manera en que [ellos] comparten recursos materiales y estéticos al mismo tiempo que participan de la producción colectiva de graffiti” (Ferrell, 1996: 30)²⁵, lo mismo que las continuas conversaciones entre descanso y descanso, en las cuales “los *writers* mantienen una discusión del proceso estético y práctico de la pieza” (Ferrell, 1996: 78)²⁶, como afirma Bang al respecto de la fotografía N° 50 :

“...si usted va a pintar con alguien... usted pinta la mitad y la otra mitad habla paja ya... y ese es el *ride* de la vara, por eso es que a todo mundo di le cuadra más pintar graffiti que otra vara, porque usted pinta graffiti en la calle es como... en vez de ir a mejenguear usted va y hace graffiti, en vez de ir a jugar basket va y hace graffiti... pero igual... usted va y hace cualquier otra vara así... *outdoor*, así afuera de su choza, di es para... di para socializar y hablar con la gente y llevarse bien con los compitas y toda la vara... Entonces di, la mitad del graffiti se va en pura hablada, por eso es que dura tanto uno mae en la vara, porque: mae sí, y quiero

²⁵ Original en inglés: “...the manner in which...share material and aesthetic resources as they engage in the collective production of graffiti”. (Ferrell, 1996: 30)

²⁶ Original en inglés: “... the writers keep up a discussion as to the practical and aesthetic progress of the piece”. (Ferrell, 1996: 78)

hacerle esta vara, y la nota, y ya usted se pone a hablar de otra vara, los colores y ya se le va la mitad del día, me entiende, la mitad del día habló paja... entre más gente vaya di, más se habla..." (Bang, 21/10/08).

Fotografía N° 50
Socialización durante la pintada



Pintores conversando
San José, agosto 08
Foto: Bang para esta investigación

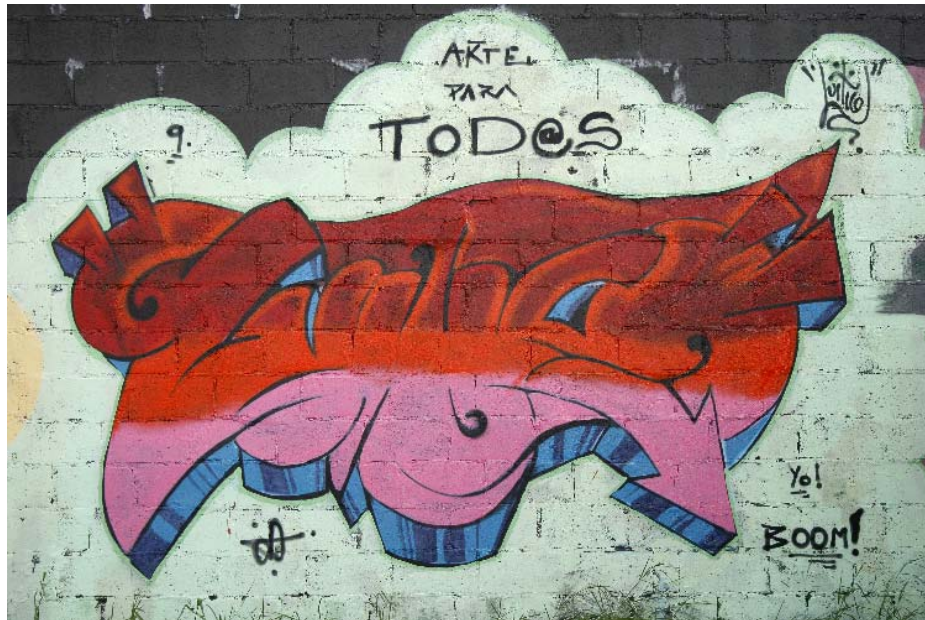
Los momentos finales de una pintada se determinan cuando se firman los trabajos, pues esta es la última acción que se da en una pieza. En esta etapa el pintor puede escribir el nombre de otro como forma de demostrar respeto o reconocimiento. Es decir, en una pieza pueden verse representados pintores que no participaron en su elaboración.

La manera de reconocer quién pintó y quién está siendo nombrado por respeto se da comúnmente mediante el vocablo *YO!* antecediendo los "créditos" -los nombres de los pintores-. Esta frase es una forma de llamar la atención del interlocutor en el inglés coloquial -principalmente de Estados Unidos-, y podría hacerse un paralelo con el ¡ey usted! que se usa en Costa Rica.

Refiriéndose al graffiti, es una forma de saludar y acreditar el trabajo de aquellos a quienes se respeta o agradece, como se observa ver en la siguiente imagen de un graffiti de Luitico

donde nombra a Boom -su compañero de *crew*- a pesar de que no estuvo presente en la pintada donde se realizó la pieza.

Fotografía N° 51
Pieza con Yo!



Autor: Luitico
Pieza
San Sebastián, 12/07/09
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

Otra manera que tienen los pintores de nombrar a sus compañeros de *crew* u otros pintores que admiran es rodeando la pieza con sus nombres y/o cambiando el color del spray. Comúnmente el orden en que se escriben los nombres no es aleatorio, sino jerárquico -ya sea por fama o por estimación. Por ejemplo:

Fotografía N° 52
Pieza con créditos en diferentes colores



Autor: Kien
Pieza
Edificio Saprissa, 26/04/09
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

Fotografía N° 53
Pieza con créditos



Autor: Solo
Pieza
San Sebastián, 12/07/09
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

También puede darse que se escriben nombres de colaboradores -no pintores- igualmente como forma de agradecimiento, pero en este caso se distribuyen espacialmente en la pieza de manera diferente que los créditos de los pintores, como en la fotografía 54, que muestra de una pieza de Mush en el Festival Nacional de las Artes, en la cual nombra a los fotógrafos a la izquierda de la misma.

Fotografía N° 54
Pieza con créditos de pintores y colaboradores



Autor: Mush
Detalle de pieza
Pérez Zeledón, 01/04/09
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

Las pintadas son actividades de gran efervescencia y riqueza a nivel antropológico, pues se pueden observar relaciones de camaradería y de poder, momentos de placer y descanso -tomando unas cervezas, fumando, haciendo bromas o diciendo piropos a las mujeres que pasan-, procesos de enseñanza-aprendizaje, además de la invención de soluciones ingeniosas a dificultades imprevistas -encontrar agua para disolver la pintura, localizar el supermercado o pulpería más cercanos o conseguir algún objeto en el cual apoyarse para

llegar a lo más alto de la pared-, y como dice Ferrell, “cuando el proceso de largas horas de pintar empieza, tareas, roles e innovaciones se entrelazan” (Ferrell, 1996: 77)²⁷.

Las normas no escritas

Macdonald (2001) afirma que la vivencia del pintor dentro del ambiente del graffiti es muy estructurada, porque “se debe seguir una ruta establecida o trayectoria profesional” (Macdonald, 2001: 63)²⁸ debido a la existencia de una jerarquía y una escala social en la que se busca ascender para ser el mejor.

La investigadora halla que para el caso de Costa Rica se vive esta situación pero con sus matices, al abordar el tema de las “normas” del graffiti con los pintores, ninguno afirmó que fueran leyes sagradas, porque en el ambiente “no hay reglas” (Mush, 31/01/09), más bien se tiene la idea de que debe existir una ética entre pintores y que al no seguirla se afronta la crítica de los pares o el enfrentamiento directo.

Por ejemplo, es una noción compartida por los pintores que en la pared tiene mayor prestigio un trabajo más elaborado a nivel de estilo, creatividad y técnica -usualmente realizado por aquel pintor con mayor experiencia- que un trabajo sin estas características.

En la idea anterior se basa la clasificación de los tipos de graffiti, es decir: una producción goza de mayor prestigio que una pieza individual, una pieza es más importante que una bomba y esta que una firma. Sin embargo, si se está ante un mismo tipo de graffiti -dos bombas-, lo que marca la primacía es la antigüedad del pintor, pues se da por un hecho en el gremio que una bomba de alguien con más experiencia será de mayor calidad que la de un neófito -comúnmente llamado *toy*-. Veamos un ejemplo al respecto narrado por Know (12/01/09):

²⁷ Original en inglés: “as the hours-long process of piecing begins, tasks, roles and innovations intertwine” (Ferrell, 1996: 77).

²⁸ Original en inglés: “must follow an established route or career path” (Macdonald, 2001: 63)

¿Vio lo que le hicieron a ese mae (Some) ahí en la Cali? Había una vara de Mush, una bomba, entonces el mae (Some) llegó con base y puso Kaiu con base y lo pintó con colores y la vara, entonces llegó...Mush y con base negra le escribió Mush.

Mush es un pintor con casi 10 años de experiencia, mientras que Some (o Kaiu) tenía a la fecha de la entrevista con Know menos de un año en el graffiti, lo que aconteció fue el resultado de lo que el pintor más antiguo vio como una falta de respeto.

Si un nuevo (*toy*) no respeta esta noción básica entre pintores -ya sea por desconocimiento de la misma o por desinterés-, la consecuencia más probable de su acción sea que el pintor ofendido le advierta -mediante otro pintor, directamente o en las paredes- las consecuencias de una nueva ofensa: un enfrentamiento físico o verbal o más probablemente “pasarle por encima” a los trabajos del ofensor, como aconteció entre Mush y Some. En las siguientes tres fotografías podemos ver un conflicto entre dos pintores: Bang pintó en agosto del 2008 la geisha de la foto N° 55, para luego ser tapado -junto a Negus- por Haik quien no terminó la pieza; por lo que Bang opta por rayar la pieza de Haik reclamando la propiedad con la frase: “Mi pared” (foto n° 57), además de la frase “Yo! Negus”, como forma de hacer valer los derechos de Negus a la pared puesto que él mismo no puede porque se fue a vivir al extranjero.

Fotografía N° 55
Pieza en el edificio Saprissa



Autor: Bang
Pieza
Edificio Saprissa, 29/08/08
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

Fotografía N° 56
Pieza sin terminar



Autor: Haik
Pieza
Edificio Saprissa, 08/01/09
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

Fotografía N° 57
Pieza incompleta tachada



Autores: Haik y luego Bang
Pieza
Edificio Saprissa, 26/04/09
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

A pesar de este conflicto entre un pintor antiguo y uno nuevo, el trato que se les da a los neófitos en la escena costarricense es diferente al que se les da en países como Estados Unidos, donde según Ferrell (1996) los pintores más experimentados vandalizan los trabajos de los *toys* y los insultan por el hecho de ser nuevos, mientras que en Costa Rica no es común este tipo de actos, a no ser que el neófito haya quebrantado las normas de respeto que se han venido explicando.

Para los pintores, toda la calle y todas las paredes son un territorio en potencia para realizar su arte, por lo que “la defensa y unificación de territorios” (Castillo, 2002: 62) en contraposición a otras bandas no tiene lugar en este escenario; lo más parecido a este fenómeno de territorialización es la norma implícita del respeto a los lugares pintados por individuos de mayor experiencia y dominio técnico donde los inexpertos normalmente no pintan, pero aunque rompan con este código, es muy raro una respuesta físicamente agresiva por parte de los experimentados, al menos en Costa Rica; las formas de penalizar este acto de irrespeto son más simbólicas: no salir a pintar con el trasgresor, “pasarle por encima” (pintar encima) a cada una de sus piezas, marcar su firma con una equis o línea, como se demuestra en la anécdota narrada anteriormente.

Respecto al término “pasar por encima”, en el graffiti costarricense es un sinónimo de “tapar”, o sea, pintar encima del trabajo previo de otro pintor, principalmente referido a

piezas. Como en el graffiti el respeto se obtiene en gran parte por la visibilidad de los trabajos, pasar por encima siempre es un asunto delicado, puesto que nadie desea ser tapado -como se apreció en el ejemplo de Bang y Haik- menos si se está en un buen *spot* -un sitio favorable en cuanto a visibilidad y circulación de vehículos y personas-.

En Estados Unidos existe un tipo de vandalismo contra los graffiti conocido como *dissing*, que es “una abreviación callejera de ‘irrespeto’... [que se] refiere a la vandalización [que realiza] ...un *writer* (o no *writer*) del trabajo de otro *writer*, más a menudo tachando el trabajo con pintura en aerosol o marcador, o escribiendo comentarios despectivos encima o al lado del mismo” (Ferrell, 1996: 90)²⁹.

Sin embargo, en Costa Rica se utiliza el término “tachar” para denominar esta actividad, que se da tanto por pintores como por individuos ajenos al ambiente del graffiti; por ejemplo, en octubre del 2008 varias piezas fueron irrespetadas con pequeños dibujos y trazos con brocha en el Edificio Saprissa, provocando malestar entre pintores, quienes responsabilizan a los estudiantes de Bellas Artes de la Universidad de Costa Rica (UCR) porque creen que estos se sienten molestos debido a la falta de espacio para pintar.

Con este hecho se puede constatar que las luchas de poder no se dan únicamente a lo interno del gremio de pintores, sino entre estos como un colectivo contra individuos o grupos ajenos al movimiento del graffiti.

Según los entrevistados, las razones válidas para tapar una pieza de un pintor son dos: la antigüedad de la pieza y realizar un trabajo mejor del que tapó.

Respecto a la primera premisa, entre los pintores costarricenses se maneja la idea de que después de un par de meses ya una pieza es vieja, aunque este plazo también depende de las circunstancias: “en un lugar como la UCR [el edificio Saprissa], es como un mes, en otros lados, di, cuando va perdiendo color la pintura” (Bang, 04/06/08), es decir, que

²⁹ Original en inglés: “a street abbreviation of ‘disrespecting’... [that] refers to a writer’s (or non writer’s) vandalization of another writer’s work, most often by crossing out the work with spray paint or marker, or by writing derogatory comments over or beside it”. (Ferrell, 1996: 90)

esté desgastada: los colores ya no se ven tan vivos, la pintura de la pared se está cayendo, la pieza tiene escritura o dibujos encima.

La segunda premisa tiene que ver con la capacidad que cada *writer* cree tener, pues un pintor que desee tapar otra bomba o pieza debe asegurarse de hacer un trabajo de mayor calidad -técnica y de estilo- que el que desea tapar. En esta variante no importa la antigüedad de la pieza -si lleva dos días o dos meses-, lo que entra a jugar es la jerarquía y la habilidad de cada pintor, como narra Bang: “si alguien le pasa por encima... y si es una vara más buena, que usted crea que está más buena... se lo deja pasar y se busca otro chante... si usted ve la vara y usted cree que puede hacer una vara mejor sobre la pieza... ¡lléguele!” (Bang, 21/10/08).

Sin embargo, existen casos especiales en los que -sin importar la antigüedad o calidad del trabajo- los pintores no le pasan por encima a ciertas piezas debido a su importancia; como los tributos a pintores muertos -el caso de Albán, pintor fallecido- o que se encuentran fuera del país -como Negus, quien hasta este momento lleva aproximadamente ocho meses fuera del país y cuyas bombas y piezas no han sido tapadas como una forma de reconocimiento y de mantenerlo “activo” y presente en Costa Rica-, las piezas de pintores extranjeros muy respetados -como Kier, Yama o Chuck- y las producciones en general, porque implican un trabajo más dedicado y meticuloso que una pieza individual o una bomba.

Además de las premisas anteriores, existe una variable que vuelve aún más compleja la dinámica y que comenta Ferrell: “[los] pintores del mismo *crew* son menos afines a pasarle por encima a las piezas de los otros [miembros del *crew*] que a las piezas de pintores fuera del *crew*” (Ferrell, 1996: 87)³⁰.

Por lo descrito anteriormente, se puede observar que quienes tienen mayor libertad para pasarle por encima al trabajo de otro -pero al mismo tiempo son menos tapados-, son los pintores de mayor experiencia y con más años en el gremio.

³⁰ Original en inglés: “writers within the same crew are less likely to go over each other’s pieces than the pieces of writers outside the crew” (Ferrell, 1996: 87).

Se aprecia entonces que existe una jerarquía implícita tanto a nivel individual (cada pintor) como a nivel grupal (cada *crew*), por lo que se concuerda con Macdonald cuando dice que “la mayoría de las actividades... son reguladas por reglas no escritas pero reconocidas...” (Macdonald, 2001: 75)³¹, lo que reafirma Bang: “si usted va a pintar usted tiene que saber... ciertas varas que son lógicas ya...” (Bang, 21/10/08).

Pero, ¿qué sucede cuando se rompen las normas, o cuando un pintor cree ser violentado por otro al ver tapada su pieza? Normalmente se responde en la misma pared del hecho, ya sea pintando una pieza de nuevo, escribiendo una amenaza o insulto o haciendo premeditadamente un trabajo de menor calidad con el fin de “afear” e irrespetar; como lo vimos con el conflicto entre Bang y Haik.

De cualquier manera, ante un conflicto de este tipo, es poco común que las partes involucradas se hablen directamente debido a que usualmente no se conocen físicamente y porque se tiene la idea de que lo que se da en la pared se resuelve en la pared, y de ahí los diálogos o discusiones mediante la misma, como ejemplifica la fotografía N° 58.

³¹ Original en inglés: “Most activities...are regulated by unwritten, but recognized rules...” (Macdonald, 2001: 75)

Fotografía N° 58
Amenaza en la pared



Autor: Skum
Amenaza escrita
Edificio Saprissa, 17/09/07
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

En todo caso, si se tiene la oportunidad de entablar comunicación por otro medio se utiliza un intermediario -un pintor que ambas partes conozcan- , posiblemente para evitar una confrontación directa o porque los pintores en conflicto no coinciden en pintadas y desconocen la forma de localizarse mutuamente.

Sin embargo, normalmente los conflictos no pasan a más porque se reconoce que los graffiti están siempre expuestos a desaparecer, como dice Ferrell “los pintores hacen piezas no para establecer trabajos artísticos permanentes, sino para participar en un continuo proceso de creatividad compartida y satisfacción” (Ferrell, 1996: 89)³².

³² Original en inglés: “writers piece not to establish permanent works of art, but to participate in an ongoing process of shared creativity and pleasure”. (Ferrell, 1996: 89)

Otro aspecto en que se evidencia la importancia de las reglas es en el desarrollo de la técnica y el estilo de un pintor, pues existe un orden común en el que el recién llegado o *toy* da a conocer su nombre, como una forma de avisar a los demás pintores que hay alguien nuevo, de ir buscando la inclusión y reconocimiento dentro del gremio del graffiti: primero se hacen *tags*, luego bombas y por último piezas -que requieren mayor destreza-.

Las dos primeras formas de graffiti -*tags* y bombas- están asociadas a la cantidad: “Entre más nombres escriban, más respeto obtienen” (Macdonald, 2001: 76)³³. Y además de la cantidad, también entra en juego la distribución espacial: deben ser visibles, estar ubicados en áreas de mucha exposición -como buses, autopistas, calles muy transitadas, paradas de autobuses, entre otros- y en sitios muy diferentes entre sí -diversos barrios, diversas provincias-.

En el caso de las piezas y producciones, prima la calidad y no tanto la cantidad. Como su realización presenta mayor dificultad e inversión de tiempo y dinero -por la compra de materiales-, no se hacen tantas con respecto a los *tags* y bombas.

Este orden a la hora de iniciar a pintar no implica que una forma de graffiti excluya a las otras cuando se es un pintor experimentado; quien hace piezas y producciones también realiza *tags* y bombas. Sin embargo, con los neófitos la manera en que se espera que inicien en el graffiti es paulatina, pues existe la idea de que el comienzo debe ser difícil.

Como se mencionó en apartados anteriores, así cada pintor tiene un alter-ego, también se tiene una alter-comunicación por medio de las paredes: “lo que se escribe determina exactamente quién se es y dónde se está ubicado” (Macdonald, 2001: 193)³⁴, lo que un pintor escribe habla simbólicamente de él y de su estatus, y la forma en que escribe también habla sobre sus relaciones con otros pintores.

³³ Original en inglés: “The more names they have up, the more respect they get” (Macdonald, 2001: 76).

³⁴ Original en inglés: “what you write determines exactly who you are and where you stand” (Macdonald, 2001: 193).

Al igual que sucede con las bombas y piezas, los espacios con *tags* son como imanes para otros, pues “la existencia de *tags* previos le dice al *tagger* que poniendo un *tag* ahí será visto, ya que, primero, otros *writers* obviamente vinieron por esa ruta, y, segundo, el dueño de la propiedad no se ha molestado en remover los primeros *tags*” (Ferrell, 1996: 73)³⁵, pero también llegan otros pintores a dejar su marca porque desean demostrar su presencia -la investigadora estuvo ahí, vio el *tag* y también pintó-, como una manera de hacer valer y respetar el nombre propio.

Dependiendo del modo y ubicación de los *tags* y bombas en la pared se definen relaciones de poder, respeto y conflicto entre pintores -lo que se relaciona estrechamente con las normas- por ejemplo, al escribir encima de otro *tag* se está afirmando la superioridad y anulando la presencia y trabajo del otro, porque “el *tag* de un *writer* es sagrado... [y] cuando se toca el nombre de un *writer* se está rompiendo una de las reglas más fundamentales del graffiti” (Macdonald, 2001: 208)³⁶. Como también lo comenta Know:

“Diay, para mí falta de respeto es que usted tenga una pieza y se la metan a firmársela. Que usted haga un graffiti y lo haya firmado y que alguien llegue sobre el mismo graffiti o a un lado, pero siempre en la pared donde usted pintó y le ponga alguna estupidez, o la tache, o le ponga una firma encima, ¡o le haga cualquier cosa!... Nooo, para mí esa vara no, no aplica conmigo. Pero sí, va con la playada y con la falta de respeto...” (Know, 05/10/08).

Situación similar se vive con las bombas y piezas, donde por la calidad y esfuerzo se da por entendido que no se debe cubrir una pieza con una bomba o *tag*, ni cubrir una bomba con un *tag*, pues esto genera conflictos debido al irrespeto que entre pintores hay en este acto.

Lo interesante de estos conflictos -como ya se mencionó- es que pocas veces pasan a la agresión física -de hecho durante la investigación no se conocieron anécdotas ni se dieron hechos de violencia física entre pintores-, lo común es la agresión simbólica por medio de la escritura en las paredes porque la “provocación virtual invita a una respuesta virtual”

³⁵ Original en inglés: “the existence of previous tags tells the tagger that placing a tag here will get it seen, since, first, other writers obviously come this way, and, second, the property owner hasn’t bothered to remove the earlier tags” (Ferrell, 1996: 73).

³⁶ Original en inglés: “a writer’s tag is sacred... when you touch a writer’s name, you break one of graffiti’s most cardinal rules” (Macdonald, 2001: 208).

(Macdonald, 2001: 215)³⁷, y además porque la pared es la mejor forma de demostrar la superioridad de un pintor sobre otro.

En algunos casos se llega a anular al otro, “pasándole por encima” con *tags* o bombas de mala calidad -pintura goteando, sin color de relleno ni *outline*-, o incluso con un rayón -tachando- para comunicar la invisibilidad del otro -su inexistencia como pintor-, como el ejemplo en fotografías del conflicto entre Bang y Haik.

Macdonald también habla del rango de edad en el que se encuentran la mayoría de los pintores de Londres y Nueva York -lugares en donde la autora realizó su investigación-, y concluye que se ubican entre los 15 y 19 años, la etapa de la adolescencia. En Costa Rica se da el caso contrario, los pintores activos con los que se tuvo contacto en el país son en su mayoría jóvenes de 20 a 30 años.

Lo que resulta interesante del rango de edad nombrado por Macdonald es que en esa etapa comúnmente se empieza a pintar y experimentar con el graffiti, y que debido a las transiciones típicas de la edad, también es más probable que el graffiti fácilmente deje de ser una actividad atractiva; mientras que quienes inician “tardíamente” o quienes continúan pintando luego de pasada la adolescencia es más probable que se mantengan estables y activos en el ambiente.

La explicación que da Macdonald a esta “deserción” en la adolescencia es que al ser una actividad en la que pocas veces se obtienen ganancias materiales, “convierte la recompensa financiera en capital simbólico” (Ibíd.:65)³⁸, como fama, respeto y reconocimiento; y que al ser estos objetivos difíciles de alcanzar, muchos se desaniman, como menciona el pintor Col en el trabajo de Macdonald: “cuando se comienza a hacer graffiti, uno es más o menos como un don nadie, uno sólo se esfuerza para ser alguien”. (Ibíd.)³⁹.

³⁷ Original en inglés: “Virtual provocation invites a virtual response” (Macdonald, 2001: 215).

³⁸ Original en inglés: “translates financial reward into symbolic capital” (Ibíd: 65).

³⁹ Original en inglés: “when you start off doing graffiti you’re more or less like a nobody and you just work your way up to be someone” (Col en Macdonald, 2001: 65).

¿Do you speak inglés? El uso de anglicismos en la práctica del graffiti

Los lectores notarán de acuerdo con lo que se ha venido desarrollando, que el uso de palabras en inglés dentro del mundo del graffiti es muy común, así como el uso de términos militares -a pesar de ser Costa Rica un país donde la cultura de lo militar no está presente en la vida diaria- sin embargo, el uso de este lenguaje está asociado al uso del inglés en su variante estadounidense -donde sí existe una cultura militar-.

Debido a que el origen moderno del tipo de graffiti que acá se está analizando se dio en Estados Unidos, es común que ciertas palabras del lenguaje especializado empleado por los pintores en ese país pasen a otras latitudes en inglés, ya sea por una fuerte influencia cultural o debido a la dificultad de encontrar palabras o conceptos similares en idiomas como el español; nos podríamos preguntar entonces, si el graffiti es una producción autónoma o si es parte de un proceso de transculturación, o sea, una actividad adoptada de otra cultura diferente a la costarricense, en este caso.

Al respecto de “transculturación”, se trata de un término implementado en la década de 1940 por el cubano Fernando Ortiz en contraposición al término “aculturación” -utilizado por la antropología anglosajona- que resalta esta última la pasividad de una cultura receptora de elementos propios de otra dominante; la transculturación en cambio, destaca como “proceso por el cual una cultura adquiere en forma creativa ciertos elementos de otra” (Sobrevilla, 2001: 21).

Consideramos que en el mundo actual, los límites territoriales y temporales son difusos debido en gran parte a la globalización y los avances tecnológicos -el papel de Internet y los medios de comunicación masivos-, razón por la cual también los límites entre lo que es propio y lo que se toma prestado -o incluso se copia- son difusos.

Podemos ver entonces, en el graffiti una práctica transcultural y global pero no desde la faceta dominadora y totalizante con la que se quiere -en muchos casos- asociar la transculturación, sino como un proceso en el cual diferentes elementos de variados orígenes son tomados por un grupo específico -los pintores- con el fin de reelaborar -pero también crear- patrones de identidad y cultura propios.

Al respecto de lo anterior, la idea de “cultura apropiada” de Bonfil Batalla puede resultar útil, pues esta se refiere a una sociedad o grupo en el que elementos culturales ajenos intervienen, pero son los individuos mismos -como colectivo- quienes deciden cómo esos elementos son empleados para el bien de la comunidad, en otras palabras: hay una apropiación de elementos culturales ajenos, que al no ser impuestos sino tomados, rompen con la idea de dominación.

Sin embargo, del concepto de cultura apropiada no se comparte la idea de que “los elementos [culturales] continúan siendo ajenos en tanto el grupo no adquiere también la capacidad de producirlos o reproducirlos por sí mismo” (Bonfil Batalla, 1991: 175), puesto que los pintores costarricenses sí tienen la capacidad de producir y reproducir los elementos culturales globales asociados a la práctica del graffiti.

A lo largo de la investigación, el graffiti que se ha estudiado está vinculado a Estados Unidos y por lo tanto no debe parecer extraño que el lenguaje o los estilos que se practican en otras latitudes -como Costa Rica- remitan a este origen, pero tampoco podemos dejar de reconocer que los aportes de los pintores costarricenses le han dado un carácter único al graffiti que se practica en el país; existe una producción nacional que se distingue por el lenguaje -con palabras de un argot propio en formación, como “tirar”, que significa pintar-, por la temática, pues muchos remiten a la realidad nacional actual -como vemos en el graffiti de la fotografía 59, donde se representa a una candidata a la presidencia para las elecciones del 2010 como un *zombie*- e incluso por el estilo, pues cada pintor a pesar de tener como referente un estilo ya establecido -el *wildstyle* por ejemplo- lo transforma y lo amolda a su forma de pintar; como se explica mediante las fotos 69 a la 74 en las próximas páginas.

Fotografía N° 59
Graffiti de una candidata presidencial



Autor: Luitico
Pieza
Desamparados, 24/10/09
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

Respecto al uso de palabras de influencia militar, se da -según Macdonald- debido a la confrontación entre pintores y escuadrones anti-graffiti: “sus objetivos conflictivos, y la relación antagonica que comparten como resultado de esto, le ha dado a los *writers* todo lo que necesitan para reconstruir este escenario ilegal dentro de un teatro de guerra” (Macdonald, 2001: 108)⁴⁰.

Podríamos sugerir entonces, que para los *writers* el acto de pintar en sitios ilegales se asemeja a una guerra de guerrillas urbana, situación más evidente en países con una fuerte persecución del graffiti -Estados Unidos o Inglaterra como ejemplifica Macdonald-. Como

⁴⁰ Original en inglés: “their conflicting goals, and the antagonistic relationship they share as a result of this, have given writers all they need to reconstruct this illegal stage into a theatre of war” (Macdonald, 2001: 108)

lo podemos evidenciar cuando Gussa explica sus inicios en el graffiti relacionado con Mush: “Ahí de misiones...y ahí empezó todo, con ese mae” (Gussa, 08/06/08), o cuando se habla de conflictos entre pintores: “usted sabe que si va a rayar un *tag* [de alguien más]... usted sabe que va a declarar la guerra” (Y2K, 09/06/08).

Incluso en los nombres de los *crews* de Costa Rica podemos ver reflejada la “batalla militar”, con nombres como Bombing Instincts, Graff or Die o Wall Busters Squad, por lo que se puede ver también en el *crew* “una subunidad... el escuadrón [de batalla] del *writer*” (Macdonald, 2001: 112)⁴¹.

Podemos concluir que el graffiti es un fenómeno mundial que a nivel local aporta en varios aspectos; como sociedad nos hace ser más conscientes del espacio público de la ciudad, pues cuestiona aspectos que se dan por sentados: ¿de quién es el espacio público y para qué debe ser utilizado?, además es un reflejo de la sociedad costarricense y sus conflictos cuando el autor desea exponer esa temática -como el graffiti de la imagen 60 sobre el Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos (TLC) o los graffiti de Luitico reclamando el 8% del presupuesto nacional para la educación, como se prometió en el plan de gobierno del presidente Oscar Arias Sánchez-, y en todos los casos es una práctica crítica en sí misma, es un acto político –aunque tal vez el grueso de pintores no lo perciban de esa forma- porque transgrede y cuestiona los usos que desde el poder se le asignan a la ciudad y a los espacios públicos.

⁴¹ Original en inglés: “...as a subunit... a writer’s squadron” (Macdonald, 2001: 112).

Fotografía N° 60
Graffiti sobre el 8% para la educación



Autor: Luitico
Pieza
Heredia, 15/03/09
Foto: Luitico

Fotografía N° 61
Graffiti sobre el TLC



Autor: Mush
Bomba
La California, 30/09/07
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

De estilos, técnicas y contenidos

El estilo, como ya se comentó anteriormente, es una característica muy importante en el ambiente del graffiti, y Macdonald lo resume acertadamente como “la manera en que el pintor escribe su nombre, las letras que usa, su estructura, fluidez y forma, los colores que el pintor elige” (Macdonald, 2001: 71)⁴².

Es lo que diferencia a un pintor de otro, lo que le da singularidad y mayor respeto de acuerdo con su desarrollo de un estilo único. Tener un estilo propio, además de ser creativo y no copiar -acción que no se tolera entre pintores- son elementos básicos asociados al mismo; esto implica que los pintores usualmente se especializan en un estilo, el cual será elegido de acuerdo con las necesidades de expresión del individuo pero también de acuerdo con sus capacidades de dibujo y manejo de la técnica.

En la realización de piezas es donde sobresale más claramente la importancia del estilo, de poseer el propio que caracterice e identifique, aunque como menciona Macdonald (2001), en los inicios del graffiti se crearon diferentes estilos de letra que ahora utilizan pintores de todo el mundo, como:

Wildstyle: uno de los estilos más complejos debido al orden, coherencia y simetría entre líneas que se debe seguir, por lo que también es muy difícil de leer. Inició en Europa y California (EE.UU.) en la década de los ochenta, y se basa en la realización de conexiones -no existentes en la realidad- entre las letras dándole tridimensionalidad a las mismas. El uso de flechas y brillos es tradicional en este estilo.

⁴² Original en inglés: “the way you write your name, the letters you use, their shape, flow and form, the colours you choose” (Macdonald, 2001: 71).

Fotografía N° 62
Ejemplo de *Wildstyle*



Autor: Hece-Monk
Pieza
Desamparados, 22/03/09
Foto: Marialina Villegas

Bubblestyle: es una forma sencilla de escribir letras en forma de burbuja, pues no requiere tridimensionalidad y usualmente cada letra se dibuja en forma individual, sin conexiones entre sí.

Fotografía N° 63
Ejemplo de *Bubblestyle*



Autor: Duke
Bomba
Edificio Saprissa, 21/03/07
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

3D: El estilo más complejo, ya que se necesita manejar nociones de perspectiva. Las letras realizadas de esta manera tienen tridimensionalidad real -a diferencia de la utilizada como

efecto en otros estilos- debido a la ausencia de líneas de contorno (“*outline*”); en cambio se trabaja con degradaciones tonales y efectos de luz y sombra.

Fotografía N° 64
Ejemplo de 3D



Autor: Hook
Pieza
Barrio La California, 12/04/09
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

Blockbuster: se refiere a la escritura de letras en forma de bloques, en la que no utilizan efectos de tridimensionalidad. Se sacrifica en complejidad técnica -por lo que es de fácil lectura- para sobresalir en magnitud, pues usualmente estas letras son hechas en gran tamaño, de un solo color y con *outline*.

Fotografía N° 65
Ejemplo de *Blockbuster*



Autor: Kien
Pieza
Cartago, 10/08/08
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

Character: es un personaje creado por el pintor que en sus inicios tenía como fin acompañar las letras. Actualmente es usual la especialización, hay pintores que se desempeñan mejor y les agrada hacer letras, mientras que otros prefieren los personajes. Por ejemplo, en el país Mush es especialista en letras -aunque últimamente está experimentando con *characters*-, mientras que Ein realiza esencialmente *characters*; como se muestra en las siguientes fotografías.

Fotografía N° 66
Ejemplo de *Character*: Ein



Autor: Ein
Character
Edificio Saprissa, 27/07/08
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

Fotografía N° 67
Ejemplo de *Character*: Mush



Autor: Mush
Character
San Sebastián, 12/07/09
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

Realista: como su nombre lo indica, es un estilo basado en el realismo, combina las nociones de luz, sombra y perspectiva del 3D pero aplicado a la realización de *characters*.

Fotografía N° 68
Ejemplo de estilo realista



Autor: Ein
Character
Calle Blancos, 21/09/08
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

A pesar de esta existencia de estilos, la clave es individualizar el mismo, darle un toque personal, pues “la construcción de estilo de los *writers* no tiene que ver solo con lo que ellos piensan y dicen, sino con el *apparati* físico, los implementos estéticos de su escritura de graffiti” (Ferrell, 1996: 57).⁴³ Por ejemplo, Mush y Kien son dos pintores costarricenses que utilizan el *wildstyle* en sus piezas; sin embargo, se notan diferencias en cuanto a forma y utilización del color. Como se aprecia en las fotografías N° 69, 70 y 71, Mush se caracteriza por el uso de líneas más anguladas y rectas y colores fuertes -verdes, morados, anaranjados-, mientras que Kien (fotos 72, 73, 74) hace una fusión entre *wildstyle* y 3D, redondeando sus letras y usualmente utilizando tonalidades del azul y el café.

⁴³ Original en inglés: “graffiti writer’s construction of style has to do not only with what they think and say, but with the physical apparati, the aesthetic implements, of their graffiti writing” (Ferrell, 1996: 57).

Fotografía N° 69
Variedad de *Wild Style* 1: Mush



Autor: Mush
Pieza
Edificio Saprissa 17/09/07
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

Fotografía N° 70
Variedad de *Wild Style* 2: Mush



Autor: Mush
Pieza
Barrio La California, 12/04/09
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

Fotografía N° 71
Variedad de *Wild Style* 3: Mush



Autor: Mush
Pieza
Barrio La California, s.f.
Foto: Mush

Fotografía N° 72
Variedad de *Wild Style* 1: Kien (pieza y volcán)



Autor: Kien
Pieza
Barrio La California, 12/04/09
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

Fotografía N° 73
Variedad de *Wild Style* 2: Kien



Autor: Kien
Pieza
Pérez Zeledón, 01/04/09
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

Fotografía N° 74
Variedad de *Wild Style* 3: Kien



Autor: Kien
Pieza
San Sebastián, 12/07/09
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

Mediante las temáticas o contenidos de los graffiti también se puede individualizar el estilo de cada pintor, ya que en la conceptualización de la idea y la creación de los bocetos iniciales, el papel de la vivencia personal y de la preferencia por determinados temas es

protagonista. Por ejemplo, Negus mediante *characters* refleja su gusto por la animación y caricaturas japonesas, como se aprecia en el graffiti de la foto 75, en la cual pintó a Totoro -personaje de una película animada japonesa-, que se diferencia radicalmente de los *characters* iniciales de Bang, a pesar de que estos también tienen inspiración japonesa, pero relacionada con iconos tradicionales del tatuaje, como la máscara hannya de la foto 76.

Fotografía N° 75
Character de Totoro



Autor: Negus
Character
Edificio Saprissa, 28/01/09
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

Fotografía N° 76
Máscara *hannya*



Autor: Bang
Character
Parque Metropolitano La Sabana, 11/05/08
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

6. El Edificio Saprissa y La California: ¿*Halls of Fame*?

En el mundo del graffiti, *hall of fame* es la frase que designa aquellos sitios para pintar que son legales y con trabajos de gran calidad, “...donde *writers* establecidos pueden pintar sin interferencia de la policía u otras distracciones...” (Macdonald, 2001: 90)⁴⁴.

A lo largo del texto se ha mencionado estos dos sitios, principalmente la forma en que se convirtieron en exponentes del graffiti en el país. A continuación se hablará de los aspectos característicos de cada zona de acuerdo con la presencia de graffiti en ellas, así como de sus similitudes y diferencias.

Ambos son lugares muy frecuentados por población joven, principalmente por la presencia de bares; puede ser que tal cantidad de gente las convierta en zonas de gran exposición, lo cual es uno de los aspectos que se buscan al hacer un graffiti, que sea visto por la mayor cantidad de gente posible: “La vara es buscar un buen chante, que se vea la vara...se hace graffiti para q se vea, [a] todo mundo le cuadra buscar el lugar para que se vea...” (Bang, 21/10/08).

Sin embargo hay aspectos que las diferencian profundamente:

Inicios

El edificio Saprissa -al estar cerca de la UCR- históricamente se ha caracterizado por la presencia de mensajes de diversos tipos, pero de la clase de graffiti que acá se trata -según los informantes- se inició alrededor del año 2003, cuando un *writer* estadounidense (Kier-Defstar) pidió autorización a la universidad para hacer un trabajo, mismo que, según Gafeto (12/09/07), fue el primer graffiti de Kier en este lugar, y desde ese momento el sitio pasó a ser punto de referencia del movimiento, donde se considera que pintan quienes tienen mayor dominio técnico y experiencia: “...ahí pintan los viejos... (Bang, 04/06/08), hasta cierto punto usted tiene que respetar ahí mae [el hall], el espacio de los demás... (Bang, 21/10/08), e incluso vienen pintores de otros países (U.F.O., Soya, Gemz, etc.)

⁴⁴ Original en ingles: “...where established writers can paint without police interference or other... distractions”. (Macdonald, 2001: 90)

Fotografía N° 77
Primer graffiti de Kier-Defstar en el Edificio Saprissa



Autor: Kier-Defstar y Tres
Pieza
Edificio Saprissa, s.f.
Foto: Mush

En el caso de La California, es un fenómeno reciente (talvez del 2003-2004), que casualmente toma fuerza con la popularización de los bares de la zona entre la población joven: Rafas, Bahamas, La Esquina, Area City. Hasta ahora no se ha encontrado un motivo específico o algún pionero que iniciara en esta zona, pero la explicación de Y2K resume muy bien el fenómeno en La California: “La Cali es como más *indie*... es por los lugares... Area City [un bar], la gente es más de: voy a hacer lo que quiera hacer” [en esa zona]... empezó por los esténciles y algunas firmillas, y cuando cerraron El Cielo, [otro bar] ahí hicimos fiesta” (Y2K, 09/06/08).

Al mencionar Y2K los esténciles, se desarrolla otro de los aspectos que diferencian el Saprissa de La California; en el primer sitio predominan los graffiti a mano alzada sin ayuda de ningún instrumento que no sea la lata –como es evidente en la foto n° 78, donde dos pintores realizaron sus trabajos-; mientras que el segundo lugar se inició por medio de esténciles, un tipo de moldes que se colocan en la pared y se les rocía spray encima –es el caso de la foto n° 79, donde en una pared de La California predominan diversos esténciles sin presencia de graffiti como los de la fotografía anterior-. Estos trabajos tienen mayor presencia en La California y normalmente, quienes hacen esténcil no son los mismos que

hacen graffiti, por eso es que Y2K hace la diferenciación entre los esténciles (ellos) y los graffiti (nosotros, “ahí hicimos fiesta”).

Fotografía N° 78
Predominio de graffiti en el Edificio Saprissa



Autores: Pain, Ein
Piezas
Edificio Saprissa, 21/ 03/07
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

Fotografía N° 79
Predominio de esténciles en Barrio La California

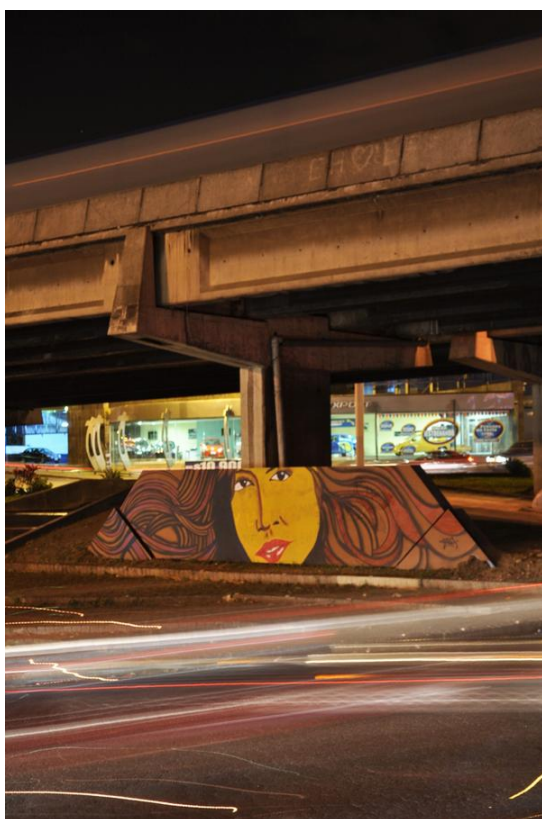


Autores: desconocidos
Esténciles
La California, 30/ 09/07
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

Legalidad vs. Ilegalidad

Originalmente el graffiti inició en sitios ilegales, -no permitidos por la ley- debido a que “fama, respeto y reconocimiento, el punto y propósito del graffiti, son usualmente ganados ilegalmente” (Macdonald, 2001: 74)⁴⁵, debido a las dificultades que implica para el pintor arriesgarse a ser perseguido e incluso agredido, lo que se traduce en respeto de sus pares. La importancia que tiene hacer graffiti en sitios ilegales para el desarrollo de un pintor podría resumirse en esta frase: a mayor peligro, mayor reconocimiento. Las siguientes fotografías muestran dos trabajos sumamente arriesgados -y por lo mismo muy reconocidos entre el gremio de pintores-, realizados en sitios donde no se contaba con autorización para pintar.

Fotografía N° 80
Pieza en la fuente de la Hispanidad



Autor: Gussa
Pieza
Fuente de la Hispanidad, marzo 2009
Foto: Gussa

Fotografía N° 81
Bomba sobre banner



Autor: Mush
Bomba
Calle Blancos, 13/07/09
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

⁴⁵ Original en inglés: “fame, respect and recognition, the point and purpose of graffiti, are usually earned illegally” (Macdonald, 2001: 74)

Sin embargo, en los últimos años en Costa Rica, el graffiti en sitios ilegales se ha alternado con la práctica en sitios legales, principalmente debido al avance técnico y la calidad de trabajos de algunos pintores, lo que genera un reconocimiento del graffiti que ya no se limita a los mismos pintores.

Estos trabajos legales son, en algunos casos, retribuidos económicamente o con materiales, lo que reafirma el reconocimiento de los ajenos, y en muchos países ha generado otro tipo de pintores: los que se enfocan en lo legal y dejan en un segundo plano lo ilegal.

En Costa Rica, este debate entre los pintores ‘legales’ y los ‘ilegales’ no está tan desarrollado debido a que quienes hacen graffiti en sitios legales continúan haciéndolos en sitios ilegales, no se ha dado una mudanza -como en otros países- de la calle a la galería de arte, aunque sí se incide en otras áreas; como el caso de Mush, quizá el pintor con mayor flujo de trabajo en sitios legales: decoración de locales comerciales, murales para empresas o universidades, demostraciones en eventos, lienzos, ropa y accesorios personalizados (como podemos ver en las siguientes fotografías); y que aún así continúa realizando piezas, bombas y *tags* en lugares ilegales.

Fotografía N° 82
Decoración de Barbería 16th Avenue



Autor: Mush
Decoración de local comercial
Desamparados, s.f.
Foto: Mush

Fotografía N° 83
Cuadro de Mush a pincel



Autor: Mush
Cuadro
Barrio Amón, 09/08/08
Foto: autor desconocido en myspace.com/gafetoman

Fotografía N° 84
Camisa personalizada



Autor: Mush
Camiseta
s.f.
Foto: Mush

Fotografía N° 85
Gorras personalizadas



Autor: Mush
Gorras
s.f.
Foto: Mush

La clave en el país ha sido hasta ahora la alternancia y convivencia de ambas esferas -la legal y la ilegal-, sin que el pintor se especialice únicamente en el ambiente de lo legal, posiblemente debido a la libertad que da el hacer graffiti en sitios ilegales -aspecto que el graffiti en sitios legales no ha logrado proporcionar al pintor-; “a diferencia del trabajo legal, el graffiti ilegal es inaccesible, está fuera del alcance del extraño, resistiendo su manipulación...” (Macdonald, 2001: 172)⁴⁶, no lo pueden “leer”, ni tampoco pueden decidir qué, cómo ni dónde debe realizar sus graffiti un pintor, autonomía muy apreciada en el gremio del graffiti.

Macdonald (2001) reconoce en el graffiti realizado en sitios ilegales una forma de aprendizaje, así como una práctica que genera emoción y adrenalina debido a los riesgos que se corren, como menciona Bang: “...la vara ahí del factor de que lo puedan agarrar y la vara... di, son más puntos y la vara...” (Bang, 21/10/08).

En Costa Rica el límite entre lo legal y lo ilegal en el graffiti no está tan marcado como en otros lugares debido a que no hasta ahora no hay una verdadera persecución policial especializada, situación que parece encontrarse en proceso de cambio ya que hasta abril del 2009 el marco jurídico costarricense contemplaba al graffiti como:

⁴⁶ Original en inglés: “unlike legal work, illegal graffiti is inaccessible, it stands out of outsiders reach, resisting their manipulation...” (Macdonald, 2001: 172).

1. “dibujos deshonestos en lugares públicos” (Artículo 382 inciso 11)⁴⁷
2. “anuncio en paredes” (Artículo 388 inciso 2)⁴⁸
3. “entrada sin permiso a terreno ajeno” (Artículo 387 inciso 3)⁴⁹, si un pintor ingresa a un lote baldío o propiedad a realizar un graffiti.

Y todas las acciones anteriores -según el Código Penal vigente- son contravenciones, por lo que el sistema judicial costarricense no ve en realizar graffiti un delito, sino una falta, como lo explica la página web del Poder Judicial: “Las contravenciones no son consideradas como un delito, sino que constituye una falta menor que se sanciona con días multa, según sea el caso.” (www.poder-judicial.go.cr).

Sin embargo, la ley 8720 aprobada el 22 de abril del 2009, reforma el Artículo 387 del Código Penal, imponiendo de 10 a 60 días multa “a quien escribiere, exhibiere o trazare dibujos o emblemas o fijare papeles o carteles en la parte exterior de una construcción, un edificio público o privado, una casa de habitación, una pared, un bien mueble, una señal de tránsito o en cualquier otro objeto ubicado visiblemente, sin permiso del dueño o poseedor o de la autoridad respectiva, en su caso. Si reincidiere, la pena será de cinco a veinte días de prisión.” (Ley 8720, Título III, artículo 19. www.poder-judicial.go.cr).⁵⁰

Esta reforma al Código Penal parece ser el principio de un proceso de radicalización por parte del gobierno contra quienes hacen graffiti, pues se amplía la descripción y definición de la falta contemplada por el artículo 387, se aumenta la cantidad de días multa y se pena con cárcel al pintor en caso de que se compruebe la reincidencia; esto posiblemente con la

⁴⁷ “Se impondrá de dos a treinta días multa [...] al que en lugar público o de acceso al público, exhibiere palabras o trazare dibujos deshonestos en pared, banco o en cualquier otro objeto situado visiblemente” (Código Penal de Costa Rica, 1970: s.p. Accesado en: United Nations Public Administration Network <http://www.unpan.org>).

⁴⁸ “Se impondrá de tres a treinta días multa [...] a quien, con fines de anuncio o propaganda y sin permiso del dueño o poseedor, o de la autoridad respectiva, en su caso, escribiere o trazare dibujos o emblemas, o fijare papeles o carteles en la parte exterior de una construcción, edificio público o privado, casa de habitación o pared” (Código Penal de Costa Rica, 1970: s.p. Accesado en: United Nations Public Administration Network <http://www.unpan.org>).

⁴⁹ “Se impondrá de tres a treinta días multa [...] al que entrare en terreno ajeno cerrado, sin permiso del dueño o poseedor” (Código Penal de Costa Rica, 1970: s.p. Accesado en: United Nations Public Administration Network <http://www.unpan.org>).

⁵⁰ Agradezco a Jorge Jiménez por facilitarme el dato de esta reforma al Código Penal.

intención de hacer desaparecer las pintas con contenido político crítico al gobierno y al sistema.

A pesar de este cambio en la concepción del graffiti por parte del aparato legal costarricense, en vez de hacerse una diferenciación entre la ilegalidad y la ilegalidad del graffiti en el país, más bien podría hacerse una diferenciación entre lo remunerado y lo no remunerado –el grueso de los graffiti-, pues es muy común el caso de que el pintor tenga permiso verbal o escrito del encargado o propietario del área por pintar, pero esta autorización casi nunca implica una remuneración por parte del mismo.

El tipo de espectador al que va dirigido el graffiti es otra diferencia entre el remunerado y no remunerado, pues al recibir dinero o materiales a cambio ya no se trata únicamente de pintar para sí mismo u otros pintores, sino que debe tomar en cuenta lo que desea quien encargó el trabajo -ya sea un mural o una camiseta-. Por esta razón es que las letras de trabajos remunerados son menos complejas e intrincadas, ahora es necesario que sean comprendidas por un público más amplio.

En el edificio Saprissa, como se mencionó anteriormente, Kier gestionó permisos para pintar en las instalaciones, por lo que ahí los pintores pueden trabajar sin sentirse presionados o inseguros, lo cual incide directamente en la calidad de las piezas de la zona. Este es conocido como un sitio legal de gran proyección entre los pintores de graffiti y aunque el permiso solo abarque las paredes del edificio mencionado, los pintores se han movilizado a sitios colindantes como la iglesia abandonada -hoy Escuela de Artes Dramáticas- y el lote baldío junto al bar Eric's Copas, teniendo en consideración que en estos últimos no se cuenta con autorización legal para pintar.

Vemos entonces cómo el edificio Saprissa y sus alrededores comparten una condición de legalidad-ilegalidad donde las posibles sanciones judiciales y sociales por transgredir son mínimas comparadas con las consecuencias de pintar en otros sitios; como en La California, donde no existen tantas facilidades y definitivamente no se tiene permisos de ningún tipo para pintar.

Esta condición de ilegalidad tiene como consecuencia la presencia dominante de esténciles, bombas, *tags* y piezas sencillas en La California – como se puede ver en la fotografía

nº 86-; puesto que son menos elaboradas y se pueden realizar en un tiempo mínimo (de segundos a minutos, en vez de las cuatro horas que comúnmente lleva hacer una pieza), que implica menor exposición del pintor ante el peligro de ser abordado por la policía o los vecinos.

Fotografía N° 86
Presencia dominante de estenciles, pintas y bombas, Barrio La California



Autores: desconocidos
Firmas, bombas y estenciles
La California, 30/ 09/07
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

La ilegalidad también supone una renovación –pintar encima de otra pieza- de paredes menos constante, pues para evitar ser encontrado *in fraganti* así como el decomiso de las latas de spray, se incursiona menos, lo que se nota en La California y en las paredes no legales alrededor del edificio Saprissa. En cambio, en el edificio en sí, hay una continua transformación de sus paredes, por ejemplo: en las fotos nº 87, 88 y 89 podemos observar que en un lapso de 9 meses el espacio de pared donde inicialmente había una pieza de Ein, fue renovado con una periodicidad de tres meses entre pieza y pieza -primero por Enoc y luego por End –.

Fotografía N° 87
Graffiti de Ein



Autor: Ein
Pieza
Edificio Saprissa, 17/ 09/07
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

Fotografía N° 88
Graffiti de Enoc encima del de Ein



Autor: Enoc
Pieza
Edificio Saprissa, 08/ 01/08
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

Fotografía N° 89
Graffiti de End encima del de Enoc



Autor: End (cc. Know)
Pieza
Edificio Saprissa, 09/04/08
Foto: Marialina Villegas

En cambio, en el ejemplo siguiente –fotografías n° 90, 91 y 92- se nota que una bomba de Cebe ubicada en las paredes de la antigua discoteca Bash, en Barrio La California, no fue renovada durante aproximadamente ocho meses –de setiembre del 2007 a abril del 2008-.

Fotografía N° 90
Bomba de Cebe en setiembre del 2007



Autor: Cebe (cc. Gussa)
Bomba
La California, 30/ 09/07
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

Fotografía N° 91
Bomba de Cebe en enero del 2008



Autor: Cebe (cc. Gussa)
Bomba
La California, 18/ 01/08
Foto: Douglas Garro

Bomba
de Cebe

Fotografía N° 92
Bomba de Cebe en abril del 2008



Autor: Cebe (cc. Gussa)
Bomba
La California, 27/04/08
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

En definitiva, en los alrededores del edificio Saprissa se observa mayor elaboración y diversidad de estilos y *crews*, es posible decir que en el sitio se puede conocer la escena del graffiti al observar las piezas (quién pinta con mayor frecuencia, quién maneja mejor la técnica, cuál *crew* es más representado); aunque algunos crean que el lugar ha cambiado negativamente: “ya nadie quiere pintar en San Pedro...no hay respeto” (Y2K, 09/06/08).

¿Tod@s pintan en todo lado?

Originalmente, los *halls of fame* son sitios donde pintan quienes poseen mayor manejo técnico y estilo; sin embargo en Costa Rica se ha dado una variante al respecto: en los últimos dos años (2008-2009) han llegado al denominado *Hall of Fame* -Edificio Saprissa- pintores con menor experiencia a realizar sus piezas y/o bombas. Esta situación ha generado comentarios negativos por parte de los pintores más experimentados, quienes creen que es una forma fácil de aprender y practicar:

“...todos los carajillos quieren empezar a pintar y que se vean las piezas de los maes...los maes solo pintan donde ya pintaron...di más bien lo que va a hacer es... di mae, que a todo mundo le caiga mal por la misma vara de que llega y ya se quiere incorporar a los chantes que ya están pintados...hay un pichazo de chantes para ir a rayar las paredes si usted va a practicar y sabe que no le puede salir bien...” (Bang, 21/10/08).

También se considera que este malestar expresado está relacionado con un sentimiento de invasión del espacio, puesto que anteriormente estaba claro que el parque frente al Colegio Calasanz -aproximadamente a 500 metros del ‘hall’- estaba designado para quien quisiera practicar o hacer trabajos de menor manejo técnico y estilístico: “...es un buen chante para... di, para que la gente vaya y practique ahí y la vara, y sabe que las piezas si están buenas, ahí se quedan. [Pero] se van a cagarse en el *hall of fame* de la vara, cuando pueden pintar en cualquier otro lado... ¡y está ahí a los 150 metros mae! ese otro spot” (Bang, 21/10/08)

De parte de los pintores con menor experiencia, utilizar el *hall* parece que es una forma de avisar su llegada al medio y de buscar una mayor visibilidad de sus trabajos, pues como apunta Macdonald “cualquiera que pinte en un *hall of fame* tiene garantizada una amplia audiencia, una fuente de fama y talvez hasta una oportunidad de establecer una reputación internacional” (Macdonald, 2001: 90)⁵¹; pero es posible pensar que es una forma de desafiar la jerarquía prevaleciente en el mundo del graffiti. Como lo apoya la frase “*toys can play too!*” de una pared del edificio Saprissa de la fotografía N° 93.

⁵¹ Original en inglés: “anyone who paint in a hall of fame is guaranteed a widespread audience, a source of fame and maybe even a chance to establish an international reputation” (Macdonald, 2001: 90)

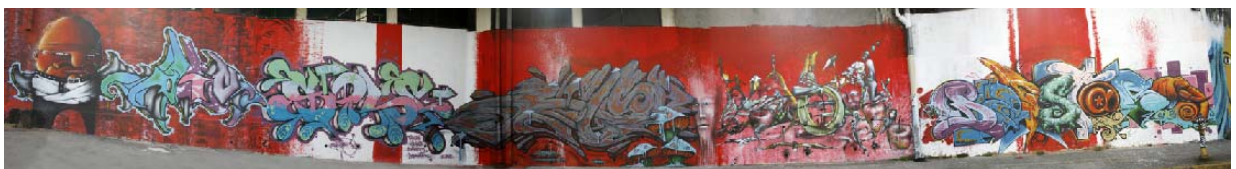
Fotografía N° 93
 “Toys can play too”



Bang pintando y frase “Toys can play too!”
 Pared del edificio Saprissa 29/08/08
 Foto: Marialina Villegas Zúñiga

Actualmente muchos pintores comentan que el *Hall of Fame* ha venido a menos por lo anterior: “la vara ya no es el *hall of fame* ya, es un hall de mierda porque no tiene nada, o sea, no tiene nada que valga la pena ahorita... ya no tiene una armonía...” (Bang, 21/10/08), pues en un *Hall* se supone que se realizan producciones, en las que debe haber una temática en común para los diferentes pintores. Sin embargo, en abril del 2009 se realizó una producción en el sitio (foto 94) que considero le dio esa armonía perdida de la que habla Bang.

Fotografía N° 94
 Producción del 2009, Edificio Saprissa



Autores (de izquierda a derecha): Ein, Solo, Mush, Soja, Kier, Gussa
 Producción
 Pared del edificio Saprissa, 26/04/09
 Foto: Marialina Villegas Zúñiga

Aunque se debe tener en cuenta que la misma no se realizó en todo el edificio Saprissa, sino en una pared de aproximadamente 100 metros al costado este del edificio, zona que tradicionalmente se ha considerado el *hall of fame*.

En los alrededores del edificio Saprissa hay una división respecto a la calidad de los graffiti, la que incide en el sitio donde estos son colocados, el espacio con piezas más elaboradas abarca aproximadamente 100 metros al costado este del edificio -como anteriormente se menciona-, mientras que los *tags*, bombas y piezas menos elaboradas se encuentran en las otras paredes del edificio Saprissa y sitios aledaños.

Esto muestra una división del espacio para hacer graffiti entre quienes tienen mayor experiencia -y por ende sitios más cómodos y visibles- y los de menor experiencia; como ejemplo tenemos las fotografías n° 95 y 96; en la primera vemos una pieza elaborada y de gran manejo técnico hecha por dos pintores utilizando dos estilos diferentes –el *wildstyle* por Stomp y *character* por Pain- y en la segunda imagen se aprecian diversos *tags* y bombas sin orden aparente, realizados en unas latas de zinc que bordean un lote baldío frente a la pared donde se encontraba el graffiti de Stomp y Pain.

Fotografía N° 95
Wildstyle con Character



Autores: Stomp y Pain
Pieza y character
Pared del edificio Saprissa 09/04/08
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

Fotografía N° 96

Tags y bombas frente a pared del costado este de edificio Saprissa



Autor: varios (Mock, Ink, Enoc)

Tags y bombas

Costado este del Edificio Saprissa 09/04/08

Foto: Marialina Villegas Zúñiga

Este fenómeno deja ver cierta estratificación entre pintores y una idea de exclusividad de algunos espacios reservados a los más experimentados: “ahí pintan los viejos” (Bang, 04/06/08).

Un aspecto que llama la atención en ambos sitios es la presencia de edificios abandonados y la utilización de los mismos para realizar graffiti (se puede ver en las imágenes anteriores), como menciona Ein: “A los edificios abandonados los primeros en llegar son los piedreros y nosotros” (Ein, 29/09/07). Posiblemente esta característica de abandono da mayor protección al momento de pintar, pues como el informante comenta, los drogadictos y personas que viven en la calle también los frecuentan, lo que podría minimizar el paso de transeúntes por la aparente inseguridad y el mismo abandono.

Cuadro N° 20
Graffiti de ambas zonas en estudio según estilo

Estilo	Fecha de toma fotográfica												Total	
	Setiembre 2007				Enero 2008				Abril 2008					
	Sapri		La Cali		Sapri		La Cali		Sapri		La Cali			
	Ab.	%	Ab.	%	Ab.	%	Ab.	%	Ab.	%	Ab.	%	Ab.	%
Wildstyle	16	29	2	10,5	21	39,6	2	9,5	15	31,9	2	8,3	58	26,4
Bubblestyle	10	18,1	3	15,7	5	9,4	3	14,2	5	10,6	3	12,5	29	13,2
3D	8	14,5	0	0	3	5,6	0	0	1	2,1	0	0	12	5,4
Blockbuster	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Character	9	16,3	10	52,6	9	16,9	11	52,3	9	19,1	13	54,1	61	27,8
Realista	0	0	0	0	2	3,7	0	0	2	4,2	0	0	4	1,8
Letras con character	6	10,9	2	10,5	6	11,3	2	9,5	6	12,7	2	8,3	24	10,9
Otros	6	10,9	2	10,5	7	13,2	3	14,2	9	19,1	4	16,6	31	14,1
Total	55	100	19	100	53	100	21	100	47	100	24	100	219	100

En el cuadro anterior se aprecia la cantidad de graffiti en tres fechas diferentes -cada tres meses- de acuerdo con el estilo -como se explicó en el capítulo cuatro- y a la zona de estudio en que se ubican.

En los alrededores del edificio Saprissa, de setiembre del 2007 a abril del 2008 había mayor cantidad (70,7%) y variedad de estilos de graffiti que en Barrio La California, sobre todo de aquellos más complejos técnicamente como el 3D y el realista. Estos datos refuerzan la idea antes planteada de que en sitios donde se permite realizar graffiti -como en el edificio Saprissa- hay una mayor diversidad, elaboración y complejidad que en aquellos lugares -como Barrio La California- en donde no es permitido.

El estilo predominante en Barrio La California fueron los *characters*, que representan 53,1% de los graffiti realizados en la zona durante el lapso de nueve meses mencionado; mientras en los alrededores del Edificio Saprissa, un estilo complejo como el *wildstyle* fue el preferido por los pintores, con 33,5% del total de los graffiti; siendo estos dos últimos estilos mencionados los más representados si tomamos en cuenta ambas zonas, con 27,8% para *characters* y 26,4% para el *wildstyle*.

Según la propuesta de que en sitios permitidos hay mayor cantidad y variedad de graffiti, se puede apreciar que 55 de los 74 graffiti para setiembre del 2007, estaban en los alrededores del Edificio Saprissa, lo que representa 74,3%; situación que se repite para enero del 2008 con 71,6% y para abril del mismo año con 66,1%. Estos porcentajes dejan ver que, aunque

hay un predominio de graffiti en los alrededores del Edificio Saprissa, este ha tendido a la baja; o sea, que ha aumentado la cantidad de graffiti en Barrio La California.

Para 2009 se ha extendido el área en que se hace graffiti en Barrio La California más allá de los límites planteados para la presente investigación, mientras que en los alrededores del edificio Saprissa más bien el área para hacer graffiti ha disminuido debido a la construcción de la Escuela de Artes Dramáticas en uno de los sitios -iglesia abandonada- antes utilizados por los pintores; situación que respalda los datos mencionados. Sin embargo, aún no es permitido explícitamente realizar graffiti en Barrio La California, por lo que el Edificio Saprissa sigue siendo considerado por los pintores como su *Hall of Fame*.

7. Tod@s tienen algo que decir sobre el espacio público

En este capítulo se abordaron las opiniones de los diversos sujetos de la investigación respecto al espacio público, cómo este es vivido y concebido desde la cotidianidad; a partir del eje del graffiti como una de muchas prácticas generadas en este tipo de espacios. Así mismo, se contrapuso esta información con opiniones propias de la investigadora.

Primero se analizó lo comentado por los vecinos y transeúntes de ambas zonas en estudio y seguidamente las opiniones de quienes pintan en las paredes de estos lugares; con el fin de contrastar y polemizar la variedad de lo dicho.

L@s vecin@s de los alrededores del Edificio Saprissa

El fenómeno del graffiti es vivido primordialmente en los espacios públicos de la ciudad, por lo que diversidad de individuos han notado las paredes pintadas en su tránsito por la misma. Se considera que las personas que viven o trabajan en sitios donde comúnmente se pinta tienen un vínculo aún más fuerte con el graffiti, ya sea que lo perciban positiva o negativamente; ya que están más expuestos a su influencia e inclusive pueden llegar a conocer cómo se pintan las paredes y quiénes las pintan.

En el caso de los alrededores del Edificio Saprissa -un sector con presencia tanto habitacional como comercial y con un constante cambio en los graffiti de sus paredes- es visible este vínculo, principalmente en el caso de los vecinos comerciantes abordados, quienes ven en la práctica del graffiti una ventaja para sus negocios; ya que esta le da al sitio una singularidad que según ellos atrae clientes: “a nosotros nos sirve porque viene más gente a la zona y deja plata a los negocios”(N.R.: 25/08/08) y además les sirve como forma de fácil ubicación de sus locales “es un punto de referencia...la dirección [del local]” (M.R.: 22/02/08).

Se observa cómo el graffiti también puede generar beneficios económicos a los vecinos de áreas donde se practica frecuentemente, tanto por parte de los mismos pintores que utilizan los servicios de las zonas –sodas, pulperías, librerías, por ejemplo- mientras pintan, como de parte de quienes se acercan a la zona atraídos por la presencia de graffiti.

Aunque son pocos los que afirman conocer a quienes pintan las paredes cerca de su establecimiento o vivienda “no, son un grupo cerrado” (D.H.: 25/08/08); es más, quienes han tenido algún contacto con los pintores son vecinos comerciantes, no así habitacionales.

Esta situación podría deberse a que los servicios de los negocios aledaños al edificio Saprissa también son accesados por quienes pintan las paredes del mismo sitio y de esta forma “negociante-cliente” es que se logra establecer cierto contacto, aunque sea básicamente comercial, “mínima [relación], meramente de servicio cuando consumen algo en el negocio” (N.R.: 25/08/08).

Se puede nombrar al dueño del estudio de tatuajes de la zona, a ciertos cuida-carros y a los dependientes de una pulpería y de un restaurante como las personas que afirman conocer a algunos de los pintores.

Específicamente el tatuador y uno de los cuida-carros son quienes han tenido más contacto con los mismos, el primero porque parece sentir afinidad con el graffiti, pues afirma que “el tatuaje es un arte hermano del graffiti” (N.R.: 25/08/08) e incluso dice haber conversado con algunos sobre lo que piensan del arte - en una observación realizada en la zona anteriormente, se vio a este tatuador abordando a un pintor mientras hacía graffiti y dándole muestras de apoyo-; y el segundo probablemente por desempeñar su trabajo en la vía pública y por haber mostrado interés por la práctica: “son maes buena nota...ellos me han explicado la vara del graffiti”(N.R.: 25/08/08).

A partir de observaciones realizadas -las cuales es necesario aclarar que presentaron variabilidad en lo encontrado dependiendo de la hora y el día de la observación- no se percibieron acciones o actitudes que permitieran reconocer un ligamen fuerte, tanto entre vecinos, como entre los vecinos y los espacios comunes de su barrio. Es decir, durante los momentos de observación no se presencié interacción de ningún tipo entre vecinos, las viviendas se encontraban cerradas -con excepción de una donde se realizaban trabajos de reparación- a pesar de que estos momentos se dieron tanto en horas de la tarde como de la noche.

Sin embargo, desde el punto de vista comercial se puede encontrar un mayor uso del espacio, principalmente en relación con el uso de dichas calles como parqueo de vehículos,

lo que devenga en beneficios económicos para los cuidadores de carros de la zona (aproximadamente cuatro). Esta situación podría deberse a la preferencia de parquear en un sitio donde la tarifa posiblemente sea menor que en un local de parqueo, además de la presencia de un bar (Eric Copas) en el área.

Cuadro N° 21
Opinión de vecinos sobre el graffiti por grupos de edad según zonas estudiadas

Grupos de edad (años)	Opinión Positiva				Opinión Negativa				Opinión Ambivalente				Opinión Indiferente				Total	
	Saprisa		La Cali		Saprisa		La Cali		Saprisa		La Cali		Saprisa		La Cali			
	Ab.	%	Ab.	%	Ab.	%	Ab.	%	Ab.	%	Ab.	%	Ab.	%	Ab.	%	Ab.	%
15 a 25	5	35,7	0	0	0	0	0	0	2	28,5	2	28,5	0	0	0	0	9	23,6
26 a 35	4	28,5	0	0	0	0	1	14,2	0	0	1	14,2	0	0	0	0	6	15,7
36 a 45	4	28,5	1	100	1	100	1	14,2	1	14,2	1	14,2	0	0	0	0	9	23,6
46 a 55	1	7,1	0	0	0	0	2	28,5	1	14,2	0	0	1	100	0	0	5	13,1
56 a 65	0	0	0	0	0	0	1	14,2	3	42,8	0	0	0	0	0	0	4	10,5
N.R.	0	0	0	0	0	0	2	28,5	0	0	3	42,8	0	0	0	0	5	13,1
Total	14	60,8	1	6,6	1	4,3	7	46,6	7	30,4	7	46,6	1	4,3	0	100	38	100

En el cuadro anterior se comparó la opinión de los vecinos -según grupos de edad- tanto de los alrededores del Edificio Saprisa como de Barrio La California de acuerdo con cuatro categorías: opinión positiva, negativa, ambivalente e indiferente.

Los vecinos de los alrededores del Edificio Saprisa tuvieron principalmente opiniones positivas sobre el graffiti, con 60,8% del total de los vecinos del área entrevistados, siendo el rango de edad más joven -de 15 a 25 años- quienes respondieron mayormente de esta manera, con 35,7%. Esto nos demuestra que la población joven siente mayor afinidad con la práctica del graffiti, posiblemente porque se sienten identificados con ella y con quienes la realizan.

Un caso interesante es el de quienes opinaron de forma ambivalente (30,4% de los entrevistados), pues hacían hincapié en que no les molestaba el graffiti siempre y cuando no se hiciera en sus propiedades. Esto nos muestra que hay una aceptación a medias del graffiti en la zona, se admite en el espacio público pero no en la propiedad individual.

L@s transeúntes de los alrededores del Edificio Saprissa

Según Joseph, el transeúnte “solo tiene el derecho de la mirada” (Joseph, 1988: 49), por lo que la forma en que este vive y percibe el espacio público de las ciudades está basado en el sentido de la vista, talvez debido a esta característica los graffiti –un fenómeno primordialmente visual- generan una reacción –ya sea positiva o negativa- en los transeúntes.

Al poseer la ciudad únicamente mediante la mirada se tiene poca injerencia en los acontecimientos que se desarrollan en ella, situación relacionada con el párrafo anterior, pues a pesar de que los graffiti no pasan desapercibidos para el o la transeúnte, la idea de: esto no tiene que ver conmigo puesto que no lo puedo transformar, genera al mismo tiempo una apatía, un desentendimiento sobre lo que acontece en la ciudad, y no únicamente en el caso del graffiti.

De acuerdo con lo observado en la zona, la mayoría de los transeúntes parecían ser estudiantes universitarios, hecho que se logró constatar al realizar entrevistas a algunos de ellos, pues la mayoría era población joven entre los 17 y los 32 años, de los cuales muchos eran estudiantes de la UCR conscientes de la particularidad de la zona que transitaban debido a los graffiti.

En el cuadro 22 se aprecia que la opinión de los transeúntes es mayormente positiva, con 50% de los entrevistados en los alrededores del edificio Saprissa, siendo -al igual que en el caso de los vecinos del mismo sitio- el rango de edad de 15 a 25 años el que responde más de esta manera, con 60%.

Al referirse al uso del espacio público en el área, muchos de los entrevistados creen que es diferente de otros sitios, puesto que acá “los graffitis son expresiones en lo público que la hacen distinta [a la calle]” (Transeúnte 3: 29/05/08), “acá hay un montón de graffitis y es distinto eso” (Transeúnte 8: 02/06/08).

Parece ser que la particularidad del área debida a los graffiti les agrada, porque lo asocian con una forma de expresión alternativa y por su misma singularidad: “es tuanis ver

espacios alternativos” (Transeúnte 4: 29/05/08), “es bonito, porque no hay muchos lugares como este” (Transeúnte 7: 02/06/08).

Sin embargo, a diferencia de los vecinos, hubo mayor porcentaje de opiniones negativas, con 20%, en las que se relacionaba al graffiti con el deterioro del paisaje urbano: “arruinan los edificios y atraen mala gente” (Transeúnte 8: 02/06/08), “han echado a perder el paisaje, todo se ve más sucio” (Transeúnte 10: 19/06/08), “esto [los graffiti] atrae violencia y drogas” (Transeúnte 7: 02/06/08).

Este último comentario conlleva un hallazgo importante de tomar en cuenta: la percepción de inseguridad que dicen sentir los transeúntes de la calle al costado este del Edificio Saprissa, incluso uno de ellos hizo una asociación directa entre graffiti y este acontecimiento: “los graffitis así dan una sensación de inseguridad” (Transeúnte 2: 14/03/08).

Actualmente es una sensación común la inseguridad –ya sea virtual o real- que las personas experimentan principalmente en la ciudad, pero parece que esta manifestación se acrecienta cuando el sitio es poco transitado y además presenta graffiti, como sucede en la zona en cuestión; lo que podría deberse a que la gente ve en el graffiti una señal de descontrol, de que el sistema no está cumpliendo sus funciones.

Para los transeúntes, violencia, drogas, descuido y suciedad es lo que define los alrededores del Edificio Saprissa, luego de los graffiti. Lo cual es una percepción que puede no adecuarse en su totalidad a la realidad, además de resultar contradictoria, puesto que muchos -como ya se mencionó- tienen opiniones positivas sobre el graffiti, de hecho este aspecto y la cercanía a sitios frecuentados por los entrevistados (principalmente UCR y comercios), son las características que más les agradan de la zona.

Cuadro N° 22
Opinión de transeúntes sobre el graffiti por grupos de edad según zonas estudiadas

Grupos de edad (años)	Opinión Positiva				Opinión Negativa				Opinión Ambivalente				Opinión Indiferente				Total	
	Saprisa		La Cali		Saprisa		La Cali		Saprisa		La Cali		Saprisa		La Cali			
	Ab.	%	Ab.	%	Ab.	%	Ab.	%	Ab.	%	Ab.	%	Ab.	%	Ab.	%	Ab.	%
15 a 25	3	60	7	100	0	0	0	0	1	50	0	0	0	0	0	0	11	55
26 a 35	1	20	0	0	2	100	0	0	1	50	0	0	0	0	2	66,6	6	30
N.R.	1	20	0	0	0	0	0	0	0	0			1	100	1	33,3	3	15
Total	5	50	7	70	2	20	0	0	2	20	0	0	1	10	3	30	20	100

En general, la gente no permanece mucho tiempo en las calles del área; hace uso de servicios (restaurantes, fotocopidora, bar, pulpería, estudio de tatuaje, etc.) o las utiliza como zona de paso o atajo para llegar a otro lugar. La única excepción observada donde se da un uso continuado tanto temporal como espacial de la zona, es al costado este del Edificio Saprisa, donde pequeños grupos de individuos se reúnen para fumar marihuana.

Al abordar a los transeúntes y preguntarles sobre el espacio público se notó gran énfasis en los conceptos de libertad y colectividad en sus respuestas: “donde todos están libremente” (Transeúnte 2: 14/03/08), [donde] “la gente puede estar cuando quiere” (Transeúnte 4: 29/05/08), “se mantiene con los impuestos del pueblo” (Transeúnte 8: 02/06/08) y “no pertenece solo a una persona” (Transeúnte 7: 02/06/08); por lo que se puede inferir que para muchas personas un espacio público es aquel donde los individuos pueden actuar y compartir sin temor a ser reprimidos.

Pero el aspecto que más llama la atención de lo comentado por los transeúntes, es la idea generalizada del tipo de individuos que realizan los graffiti de la zona: artistas que buscan expresarse, en su mayoría estudiantes. Los pintores de graffiti son artistas, pero el sentido que le daban los entrevistados a este término “estudiantes de artes, de esos que les cuadra la música punk” (Transeúnte 2: 14/03/08), “artistas, deben ser estudiantes o gente que se dedica a esto” (Transeúnte 9: 19/06/08), deja la impresión de que se referían a un individuo que estudió para ser artista (estudios universitarios relacionados con el arte), cuando entre los pintores con quienes se trabajó lo común es su inserción en el graffiti de forma empírica y posteriormente a su vivencia con el graffiti, algunos deciden estudiar disciplinas relacionadas, como diseño gráfico o arquitectura.

Esta opinión puede deberse a la cercanía de la zona con la UCR, lo que lleva a la gente a pensar que probablemente sean estudiantes, “son jóvenes, yo los he visto, seguro estudiantes” (Transeúnte 6: 02/06/08), o talvez la incredulidad de que se pueda manejar conceptos artísticos y técnicos fuera de la academia.

L@s vecin@s de los alrededores de La Cali

Barrio La California es un sitio céntrico de la ciudad de San José, el cual ha tenido muchos cambios en su conformación en los últimos años; de ser una zona habitacional y comercial con énfasis en la recreación familiar -debido a la presencia de tres cines en sus alrededores: California, Magaly y Bellavista -, se convirtió en un área de bares dirigidos a la población joven y de edificios en abandono o semi-demolidos.

Los vecinos actuales de La California son mayoritariamente comerciantes -en las entrevistas realizadas a los mismos solo se pudo constatar la presencia de dos casas de habitación situadas a la par del bar Rafa's- y con la excepción de los bares -menos Rafa's, bar con 20 años de antigüedad-, casi todos tienen más de 10 años en la zona, por lo que han evidenciado los cambios mencionados anteriormente.

La creciente popularidad de los bares del barrio entre los y las jóvenes inició con el bar Rafa's aproximadamente en el año 2002, pues era un sitio tranquilo, con ambiente de cantina y con cerveza muy barata, que al irse pasando la voz entre la gente sobre el mismo y siendo pequeño, se empezó a tomar en la calle -pues no había capacidad dentro del bar- lo que se convirtió en un punto más a favor del sitio.

La gran cantidad de personas que ingieren licor en las calles y aceras de La California se fue convirtiendo en la norma en horas de la noche, lo que motivó a negociantes a renovar sus bares o a instalar otros nuevos, es así como en la actualidad en un área de aproximadamente seis cuerdas están en funcionamiento más de seis bares: Rafa's, La Esquina, San Lucas, El Cuartel de la Boca del Monte, El Observatorio, La Flota, Latino Rock Café, Bahamas, Area City y Trocadero.

Podríamos relacionar la predilección del barrio con la escalada de inseguridad en la calle de la Amargura, pues el movimiento de gente hacia La California coincide con la

época (2004-2005) en que iniciaron las balaceras y disturbios dentro y fuera de los bares de la zona, principalmente por venta de drogas, como se comenta en el Diario Extra: “Las[...] áreas más cercanas a la Ciudad Universitaria Rodrigo Facio (UCR), se convirtieron en una región donde las familias se ven obligadas a desalojar, por causa de la creciente aparición de locales donde no solo se puede consumir licor, sino acceder también, sin muchos contratiempos, a todo tipo de drogas.” (Ugalde, 19/09/03). Lo que trajo a la zona presencia policial más severa y frecuentes operativos: “Oficiales de la Fuerza Pública y del Organismo de Investigación Judicial (OIJ) realizaron múltiples requisas en el sector de la "calle de la Amargura", en San Pedro de Montes de Oca [...] este fue el primero de tres operativos que se pretende realizar en el sector donde asesinaron a dos personas en los últimos cuatro meses” (Aragón, 13/11/05). Esta situación propició que algunos jóvenes buscaran otra opción para salir a tomar y divertirse en un ambiente menos problemático.

Fotografía N° 97
Operativo policial en Calle 3, San Pedro de Montes de Oca.



Operativo de la policía en Calle 3
San Pedro de Montes de Oca, 13/11/05
Foto: Jorge Castillo en www.nacion.com

Sin embargo, los problemas de los cuales se huía en la Amargura también se están dando en La California: hay venta de drogas, conflictos y violencia esporádicos y redadas policiales. Para los vecinos la realidad actual representa una problemática de inseguridad y de estética en el lugar, casi todos los entrevistados están disconformes y molestos, incluso nombraron a R.S. -el dueño del bar Rafa's- como el responsable de la situación, puesto que la asistencia masiva a la zona se inició con su bar.

Se considera que la hostilidad y desagrado por parte de los vecinos hacia lo que sucede en las noches en Barrio La California es generalizada, es decir, todo lo que ellos creen que sucede a esas horas en la zona va a ser visto de una forma negativa, lo que en este caso incluye la presencia y práctica del graffiti.

En el cuadro 21 se evidencia que las opiniones negativas sobre el graffiti en esta zona son - junto con las opiniones ambivalentes- cuantiosas, con 46,6%, porcentaje que dista mucho del 4,3% de opiniones negativas de los vecinos del Edificio Saprissa; lo que puede deberse a la particularidad de la zona que se explicó en párrafos anteriores, aunque también el factor de la edad de los entrevistados en Barrio La California puede incidir, siendo el rango de edad de 46 a 55 años quienes más respondieron negativamente con 28,5%, mientras que en el rango de 15 a 25 años ninguna persona opinó de esa forma.

En las entrevistas se notó una asociación por parte de los vecinos entre delincuencia-graffiti-juventud y presencia de bares. Para algunos de ellos, mientras más graffiti haya, mayor es la inseguridad y delincuencia en el área; e indirectamente achacan esta situación a la gran presencia de bares y jóvenes, aseveración que puede deberse a un conflicto generacional -muchos de los entrevistados eran adultos de más de 30 años-, donde el joven es el otro y por lo tanto es extraño, peligroso y “culpable hasta que se pruebe lo contrario”. Esta división generacional bien la expresa uno de los entrevistados al referirse a los graffiti: “son pinturas mediocres, poco cultas, pero a los jóvenes les gusta” (R.S.: 13/11/08), posiblemente porque representan una transgresión a los valores y al mundo constituido desde la adultez.

A diferencia de lo comentado por los vecinos de los alrededores del Edificio Saprissa, quienes viven y trabajan en Barrio La California tienen un marcado rechazo hacia los graffiti y hacia quienes los realizan, incluso los consideran estéticamente desagradables.

Esta diferencia de opinión entre los vecinos de ambas zonas podría estar relacionado con la condición de legalidad de la primera y de ilegalidad de la segunda; pues como se ha mencionado en capítulos anteriores, la oportunidad de pintar sin ser perturbado por la policía, los vecinos o los transeúntes le deja mayor posibilidad a los pintores de graffiti de explotar su capacidad artística y eso se ve reflejado en las paredes: en la unidad, la asiduidad y orden con que estas son renovadas, como se puede notar en la fotografía n° 98,

donde se aprecia una producción realizada a inicios del 2008 en una pared del Edificio Saprissa.

Fotografía N° 98
Producción del 2008, Edificio Saprissa



Autores: Aice, UFO., Gussa
Producción
Pared del edificio Saprissa 08/01/08
Foto: Marialina Villegas Zúñiga

Los mismos pintores reconocen que La California podría mejorarse, ser un spot más organizado e incluso convertirse en un *Hall of Fame*: “...puede ser el principio para que ese edificio [antigua disco Bash] se convierta en la vara [en un *Hall of Fame*], porque ya hicieron unas piezas a los lados, pero tampoco están... di no están muy bien, porque todo mundo llega ahí en la noche y es un puro *bombing* y la vara... todo mundo le pasa encima al otro, pero ya en puro *bombing* y al final no se entiende nada. Pero di, no sé, tiene potencial y la vara...” (Bang: 21/10/08).

Este aparente desorden que comenta Bang se puede ver en la foto n° 99, donde conviven piezas sencillas, *bombings*, firmas y estenciles sin unidad ni intencionalidad clara.

Fotografía N° 99
Pieza y bombas en orden aleatorio



Autores: Desconocidos
Piezas, bombas y estenciles
Barrio La California 18/01/08
Foto: Douglas Garro

La característica de la ilegalidad en este spot de graffiti es un fenómeno de dos vías: hay rechazo de los vecinos porque no les resultan pinturas agradables y por lo tanto no se hacen gestiones para legalizar el sitio, pero la misma ilegalidad promueve la realización de graffiti que queden incompletos o más sencillos, los cuales no son vistos por los vecinos como agradables.

Además, es necesario mencionar que la mayoría de los vecinos de la California no realizan diferenciación alguna entre tipos de graffiti, para ellos tanto una pieza como una escritura de una barra de fútbol representa lo mismo: un daño o una violación a la propiedad, y lo hace el mismo tipo de personas: vagos con plata poco cultos que quieren llamar la atención y expresarse.

L@s transeúntes de los alrededores de La Cali

Los transeúntes abordados en los alrededores de Barrio La California son personas adultas jóvenes (la de más edad tiene treinta años), en su mayoría estudiantes mencionan frecuentar la zona debido a la cercanía de la misma con sus centros de estudio o trabajo, pues el barrio se caracteriza por contar en sus alrededores con dos universidades privadas, oficinas y comercios.

Barrio La California es caracterizado por los individuos contactados como un sitio de bares y fiesta, razón por la cual varios asisten más de dos veces por semana a la zona; sin embargo, esta misma caracterización del sitio como festivo y propicio para el consumo de alcohol, hace que algunos relacionen el área con problemáticas sociales como alcoholismo, consumo y tráfico de drogas y acumulación de basura.

Esta ambivalencia en cuanto a la conceptualización del Barrio se reafirma con los comentarios positivos de los transeúntes, que ven en La California un lugar con un ambiente agradable donde se puede tomar en la vía pública -y por lo tanto sentirse con mayor libertad de acción y movimiento-, donde los bares, la música y el tipo de personas que llegan habitualmente es diferente a otras zonas de bares como El Pueblo o la Calle de la Amargura: pero al mismo tiempo expresan disconformidad y desagrado con situaciones como la violencia, las drogas y la contaminación tanto sónica como visual y olfativa.

Respecto al espacio público, los transeúntes de este Barrio lo conciben muy similar a los otros individuos abordados en las cercanías del Edificio Saprissa: es un espacio de uso para todos, donde se enfatiza la importancia de la gente -el grueso de la población- en el mismo. Algunos de los entrevistados van más allá y refiriéndose al uso del espacio público, creen que en La California el mismo está ligado al consumo debido a la venta e ingesta de licor en la calle.

En cuanto a los graffiti que se encuentran en la zona, la mayoría de los transeúntes abordados los ven con agrado, como se ve en el cuadro 22, en el que 70% de las opiniones sobre los graffiti son positivas, siendo el rango de edad de 15 a 25 años el que respondió en un 100% de esta manera.

Los transeúntes entrevistados creen que los graffiti le dan a la California una apariencia particular, una identidad propia que llega a profundizar la idea de singularidad y diferenciación del sitio respecto a las otras zonas de bares del país. Las opiniones positivas de los transeúntes respecto a los graffiti contrastan con las de los vecinos -como se vio anteriormente-, quienes en su mayoría están en desacuerdo con la presencia de estos en el barrio. Esta situación puede deberse a la condición etárea de los entrevistados -los transeúntes van de los 16 a los 30 años, mientras que los vecinos de los 22 a los 60 años-,

pues siendo el graffiti una expresión de los jóvenes y adultos jóvenes de una sociedad, puede que sea incomprendida o desconocida por los adultos y adultos mayores de la misma.

¿Qué dicen l@s que pintan?

Entre los pintores existen tres opiniones generalizadas sobre el espacio público: que se puede usar porque es de todas y todos, que es un medio para difundir el arte del graffiti y para solventar una necesidad de expresión personal.

La primer afirmación está relacionada con la idea del derecho de uso que da ser habitante y transeúnte de la ciudad, pero sobre todo “ciudadano”, porque “si pago mis impuestos, es mi espacio, puedo hacer ahí lo que quiera”. (Bang, 04/06/08). Se cree que al cumplir los deberes que impone el Estado, se obtienen derechos ilimitados sobre la ciudad, más cuando las políticas públicas y la inversión social en espacios recreativos - principalmente para la población joven- resultan insuficientes.

Al igual que los vecinos y transeúntes, los pintores manejan la noción de la colectividad del espacio público, “...es de todos pero es de nadie, nada más que uno como grafitero decide que sea de uno” (Y2K, 09/06/08), esta especie de “limbo” (de todos y de nadie) es el que permite a los realizadores de graffiti justificar su práctica, a los vecinos y transeúntes apoyarla, o aceptarla a regañadientes, y a las autoridades a ser permisivas en algunos casos; pero además es el portillo que tienen los pintores para apropiarse del mismo: “el reto de uno es apropiarse del espacio” (Mush, 09/09/08).

La democratización de expresiones artísticas no tradicionales, es la segunda aplicación que los pintores le dan al espacio público, pues el graffiti en esta esfera cumple un papel “contra la monopolización del arte” (Gafeto, 12/09/07). Ante el elitismo y la dificultad de acceso a las galerías de arte o sitios de exposición de manifestaciones legitimadas por los entes de poder, ven en las paredes de la ciudad un tipo de “galería popular” porque “las paredes las ve todo mundo y es gratis” (Ein, 29/09/07).

El uso del espacio público para la realización de graffiti, no solo permite que mayor número y tipo de personas observe y tenga acceso a este tipo de arte, sino que es una plataforma para artistas que de otra manera no tendrían cómo hacer de su arte un medio

de vida, pues no poseen las facilidades -sociales ni económicas- para surgir en el exclusivo y competitivo mercado de arte local, “porque yo nunca voy a poder pagar un anuncio de esos de metal, o pagar un anuncio en la tele para promocionar mi trabajo” (Solo, 28/05/08); mientras que al utilizar la pared de la ciudad como medio, han alcanzado fama y respeto entre sus pares, pero también algunos han conseguido un ingreso económico estable debido a los trabajos remunerados que les son encargados por individuos y empresas.

La necesidad expresiva del pintor de graffiti no difiere de la que tiene otro tipo de artista, sin embargo el papel que tiene el espacio público en solventar esta necesidad es el punto diferenciador, primero por la exposición masiva que tendrá: “espacio público es como lo más transitado que hay...la idea es hacer el graffiti en un lugar que se vea...yo sé que yo la hice y todo mundo la va a ver... usted comparte su arte con un pichazo de gente” (Bang, 21/10/08); y luego porque existe una distinta intencionalidad al elegir plasmar en una pared y no en un cuadro colgado en una galería; al hacer graffiti se está realizando un planteamiento crítico, “el graffiti es como ir en contra, la gente no lo considera arte porque está en la ciudad, y no le pedí permiso a nadie [para hacerlo]” (Y2K, 09/06/08), es un manifiesto sobre la exclusión y el colapso de la ciudad tal como la conocemos.

Conclusiones

A nivel costarricense, esta investigación es una de las primeras en el estudio de quienes realizan graffiti, por lo que gran parte se fue construyendo sobre la marcha y otro poco quedó fuera del ámbito de estudio, sin embargo ha sido una experiencia sumamente enriquecedora a nivel antropológico, que se considera aporta al estudio de la ciudad, y principalmente al estudio de los procesos organizativos de colectivos no legitimados por el poder ni por la academia y muchas veces ignorados por el grueso de la población.

Gran parte de los esfuerzos por dar a conocer este trabajo tienen que ver con la necesidad de “hacer ver”: hacer ver que existen otras formas de conceptualizar el arte, desligadas de la idea clásica -e incluso clasista- de “bellas artes”; de ver en la ciudad no solo los edificios y el tráfico sino un espacio de expresión; de hacer notar que el espacio público no es un criterio rígido, sino que hay que vivirlo para hacer vivir a la ciudad con él; de dar a conocer dentro del ámbito académico que existen nuevos colectivos sociales surgiendo ante nuestras miradas, con particularidades y posturas críticas sobre el mundo actual que pueden y deben ser tomadas en cuenta.

A lo largo de esta investigación se constató que la práctica del graffiti está asentada en el espacio público de la ciudad, que es transformado por los pintores al dársele un uso social no contemplado inicialmente por los sujetos o los entes de poder: el de crear cohesión como grupo e instituir ámbitos de socialización, de educación informal y recreación; pero además cuestiona aspectos que se dan por sentados: ¿quiénes utilizan el espacio público y para qué debe ser utilizado este espacio?; esto nos lleva a pensar en otros dilemas actuales: ¿es San José una ciudad para tod@s? ¿Hacia dónde y hacia quiénes van dirigidas las políticas estatales y municipales relacionadas con la ciudad y su espacio público? Estas y otras preguntas son las que nos hacemos y cuestionamos gracias a la presencia y análisis de los graffiti en las paredes de la ciudad.

Tratando específicamente de las zonas estudiadas, se puede ver que ambas se caracterizan por ser sitios de esparcimiento preferidos por la población joven, situación que incide en la preferencia de los pintores por realizar graffiti en las zonas.

En el caso del Edificio Saprissa, este es el referente para quienes hacen graffiti en Costa Rica e incluso fuera del país, pues en sus paredes el movimiento cobró fuerza y posibilitó el desarrollo artístico de muchos pintores, por lo cual es conocido entre los mismos como *Hall of Fame*; mientras que Barrio La California -a pesar de su ubicación estratégica en cuanto a exposición- ha sido secundaria debido en parte a la no autorización para realizar graffiti en sus alrededores.

La legalidad e ilegalidad en la práctica del graffiti, además de incidir en el nivel técnico y de elaboración de los mismos -como hemos visto-, también son aspectos que -debido a la hasta ahora poca persecución policial- han influenciado el desarrollo del graffiti en Costa Rica, con características diferentes de aquellos sitios donde el accionar de la ley es hostil y acechante; como la inexistencia en el país de una tajante separación entre pintores de graffiti de las calles y pintores de graffiti de galería, como sí se logra ver en otras latitudes.

Sin embargo, el aparato jurídico costarricense ha empezado a tomar medidas más duras, como la reforma al artículo 387 del Código Penal dada en la Ley 8720 aprobada en abril del 2009, que incidirá en la práctica del graffiti a nivel nacional y que posiblemente agudizará el acoso hacia los pintores, situación que vemos con preocupación debido a la intención del Estado de dominar la ciudad y sus espacios, además de acallar las voces críticas.

Los pintores de graffiti han construido un ligamen con el espacio público muchas veces más profundo que el de vecinos y transeúntes, a partir del uso continuo de las zonas en estudio, pues en ellas se encuentran sus graffiti, y a su vez en ellos -los graffiti- queda parte de la vida del pintor: esfuerzo, trabajo duro bajo el sol y dedicación; experiencias de vida que hacen crecer al individuo y a la colectividad.

Hacer graffiti implica más que tomar unas latas de spray y salir a rayar, esta es una práctica que identifica a una comunidad con estrategias organizativas a lo interno, con pautas de lealtad entre pares bien definidas que influyen en la conformación de la personalidad; los pintores comparten un lenguaje con características propias muchas veces ininteligible para quienes no se mueven en su ambiente; utilizan métodos de aprendizaje particulares que en parte reflejan la relación maestro-aprendiz, donde hay

que ganarse por voluntad individual el apoyo y “apadrinamiento” de quien tiene mayor experiencia; buscan el reconocimiento como artistas pero basándose en el respeto de las jerarquías implícitas; manejan una lógica estética propia, con estilos diferenciados y sumamente elaborados de creación de formas a partir de las letras; crean espacios de socialización particulares donde se potencia el trabajo para bien del colectivo y reelaboran e inclusive construyen su identidad ligada a la pertenencia al grupo, a la ciudad y al espacio público.

Hay quienes podrán replicar que el graffiti, al ser un fenómeno mundial, es solo una moda o “fiebre” importada producto de la globalización, sin embargo consideramos que tanto la esfera de lo global como de lo local están presentes en la práctica a nivel nacional, pues si bien es cierto, algunas cualidades del graffiti son compartidas globalmente -como los estilos-, existen características propias -como un argot propio en formación- que paulatinamente han ido conformando una escena de graffiti particular en Costa Rica, y que conforme pasen los años va ir definiéndose de manera más clara, pues no podemos olvidar que -de la manera en que se enfocó en esta investigación- es un fenómeno que tiene poco más de diez años de ejercerse en el país.

Al ser la época actual una de tecnología y comunicación -características asociadas al fenómeno de la globalización- quienes realizan graffiti han tomado ventaja de las facilidades tecnológicas para nutrirse y hacer crecer su arte, prueba de esto es su difusión mediante Internet, con la creación de páginas web especializadas e incluso páginas de realizadores de graffiti conocidos internacionalmente, como Yama o Pez.

La complejidad de un colectivo y la autogestión de sus necesidades particulares es lo que vemos reflejado a partir de las características anteriores, la Segunda Convención Nacional de Graffiti “Buscando la Raíz”, realizada el 21 y 22 de noviembre de 2009 en el campo ferial de Zapote, es un vivo ejemplo de la capacidad organizativa y de negociación de los pintores como grupo, pues esta actividad se desarrolló en el marco de un festival urbano apoyado por el Concejo de Distrito de Zapote y la Municipalidad de San José.

Realizar actividades de gran magnitud y afluencia de público implica esfuerzo y habilidad logística y organizativa, características que los pintores muestran tener con ya

dos convenciones realizadas, pero más importante aún es que este tipo de eventos son el reflejo del interés de los realizadores de graffiti por dar a conocer su arte al grueso de la sociedad y que este sea reconocido y respetado.

Sin embargo, el reconocimiento del graffiti por parte de los individuos y algunas empresas privadas e instituciones estatales, no debe limitarse a la admiración y palabras de aliento, sino al planteamiento y puesta en ejercicio de acciones concretas que posibiliten la libre expresión de los y las jóvenes en general, ya no sólo de los hacen graffiti. Es patente que la inversión pública y privada en sitios para el esparcimiento de la población es mínima, situación que se hace más aguda si pensamos en sitios ideados exclusivamente para la juventud: ¿qué se está haciendo por los jóvenes en materia de esparcimiento? ¿dónde están los sitios o medios para que ejerzan su libertad de expresión?

La realización de graffiti es una práctica que evidencia la indiferencia de los entes de poder ante las necesidades de el sector joven de la sociedad, es una práctica crítica que nos lleva a tomar consciencia de los cambios en la ciudad, a reflexionar en el tipo de urbe que se tiene, y nos hace cuestionar si la ciudad hacia la que vamos es realmente la que queremos.

Llevar a cabo esta investigación fue una experiencia gratificante a nivel personal y profesional en la que fui testigo de la capacidad artística y organizativa de los pintores, pero sobre todo de su capacidad de superar obstáculos mediante creatividad, compañerismo y respeto, su capacidad de construir ciudad...

Recomendaciones

- Las transformaciones que vive actualmente la ciudad tradicional y la conformación de nuevas categorías de ciudad, son fenómenos que precisan de un acompañamiento crítico y reflexivo de las y los investigadores –principalmente desde las ciencias sociales–, se espera que el impulso que ha tomado este tipo de estudios por parte de los graduandos de la Escuela de Antropología de la Universidad de Costa Rica no merme.
- Se recomienda la participación fotográfica activa de los sujetos cuando la investigación lo permita, a nivel metodológico y de información devengada es una actividad valiosa, que sin embargo requiere de los informantes un nivel profundo de compromiso.
- Se sugiere involucrar activamente a los sujetos en la concepción y uso de los espacios públicos pensados desde el poder, pues se podría lograr la percepción de estos como lugares de encuentro que permitan una mayor identificación con la ciudad.
- Se recomienda propiciar procesos de apropiación del espacio público por la sociedad civil e incidir en la planificación urbana mediante la incorporación de la perspectiva artística y cultural de los nuevos movimientos sociales, comúnmente ignorados por los entes de poder.
- Se encontró que la construcción del concepto de espacio público ha sido dado tradicionalmente por disciplinas ajenas a la antropología, por lo que se recomienda una mayor elaboración teórica y conceptual al respecto desde la perspectiva antropológica; así como la inclusión de la dimensión simbólica-identitaria, pues las definiciones estudiadas dan preponderancia al componente jurídico (una dimensión física, de propiedad privada) en detrimento del enfoque social.

- Debido a la magnitud y complejidad de la temática del graffiti en Costa Rica, hay aristas del mismo que quedaron fuera del ámbito de investigación; en futuras investigaciones se recomienda desarrollar la construcción de la masculinidad y feminidad dentro del ambiente del graffiti, además de profundizar en la elaboración de estenciles y en la íntima relación en el origen y desenvolvimiento del patinaje (*skateboarding*) y el graffiti en el país, pues comparten ideas similares sobre el uso del espacio en la ciudad.

Glosario

3D: estilo complejo para hacer graffiti, las letras realizadas tienen tridimensionalidad real debido a la ausencia de líneas de contorno, en cambio se trabaja con degradaciones tonales, perspectiva y efectos de luz y sombra.

Álbum/ Portafolio: libro elaborado por cada pintor donde se registran los trabajos que ha hecho por medio de fotos.

Blackbook: cuaderno con los bocetos de las piezas que un pintor ha realizado o realizará.

Blockbuster: la escritura de letras en forma de bloques.

Bomba: nombre del pintor escrito en forma de bomba o burbuja, usando usualmente un solo color de spray.

Bombing/Bombear: salir a realizar bombas y firmas en sitios no autorizados, normalmente es una actividad nocturna.

B-boy o B-girl: individuo que practica breakdance.

Breakdance: forma de baile característica del hip-hop donde muchos de los movimientos se realizan a nivel del suelo.

Bubblestyle: forma sencilla de escribir letras en forma de burbuja.

Canvas: las telas que se usan para pintar al óleo, en graffiti lo utilizan para exposiciones, se pinta con spray en lata y aerógrafo.

Cap: boquillas para las latas de spray, las hay de diferentes tipos de acuerdo con el efecto; *fat*, *skinny*, entre otras.

Character: personaje.

Créditos: los nombres de pintores, amigos o colaboradores que un pintor coloca en sus piezas como forma de reconocimiento.

Crew: palabra en inglés que designa a un grupo organizado de realizadores de graffiti que comúnmente se reúnen para pintar.

Cross over: pintar encima de otra pieza.

Disk Jockey: conocido por sus siglas D.J., es quien se encarga de mezclar y crear música por medio de consolas y discos de acetato.

DJing: acto de crear y mezclar música por medio de consolas y discos de acetato.

Esténcil: tipo de molde el cual se coloca en una superficie y se rocía con spray.

Free Hand / Free Style: pintar un graffiti sin tener un boceto del mismo.

Hall of Fame: sitios legales para pintar y con trabajos de gran calidad.

Hip-Hop: movimiento artístico-cultural difundido por los afroamericanos y latinos del Nueva York de los años setenta, sus cuatro pilares son el graffiti, el *breakdance*, el *MCing* y el *DJing*.

Indie: del inglés *independent*, el término se populariza a mediados de los años setenta y hasta la fecha para referirse a manifestaciones artísticas -música principalmente- basadas en la idea de hacer las cosas por uno mismo, independiente de las grandes empresas o productoras.

MCing: viene de las palabras en inglés *Master of Ceremonies*, inicialmente el MC animaba al público en las fiestas callejeras jamaquinas de los años cincuenta, que luego llegaron a Nueva York con los migrantes en las décadas de 1960 y 1970.

Misión: salir a pintar -usualmente de noche- en sitios no autorizados.

Outline: línea de contorno que se realiza para separar visualmente un graffiti del fondo.

Pasar por encima: pintar encima del trabajo de otro pintor, principalmente piezas.

Piedrero: consumidor de crack.

Pieza: viene del inglés *piece* -que a su vez es diminutivo de *masterpiece*- y designa un trabajo de graffiti de mayor elaboración que una firma o bomba.

Pintada: salida a pintar, usualmente en grupo.

Producción: evento en el que un gran número de pintores se organizan y realizan piezas con un tema en común.

Rayar: pintar.

Realista: estilo basado en el realismo, combina las nociones de luz, sombra y perspectiva del 3D pero aplicado a la realización de *characters*.

Represent / Representar: dar la cara por el *crew* o por el movimiento del graffiti nacional.

Spot: un sitio donde hay condiciones idóneas para realizar graffiti.

Tag: firma del pintor, hecha tanto con spray como con marcadores.

Tagger: quien se especializa en poner su nombre (firma) “por todo lado”, pero sin realizar otras manifestaciones del graffiti como bombas o piezas.

Tapar: sinónimo de pasar por encima.

Tirar: pintar, realizar graffiti.

Toy: individuo inexperto, de poca habilidad en el ámbito del graffiti.

Wildstyle: estilo para hacer graffiti que se basa en la realización de conexiones -no existentes en la realidad- entre las letras dándole tridimensionalidad a las mismas. Las flechas y brillos son de uso común.

Writer: término designado para quien es escritor de graffiti, suele alternarse con las palabras pintor o graffitero, aunque esta última no es de uso común entre quienes hacen graffiti, sino que es la forma en que personas ajenas al gremio les denominan.

YO!: forma de llamar la atención del interlocutor en el inglés coloquial -principalmente de Estados Unidos-, podría hacerse un paralelo con el ¡hey usted! que se usa en Costa Rica.

Bibliografía

- Alcina, J. (1982) *Arte y antropología*. Madrid: Alianza Editorial
- Aguirre, A. (1995) *Etnografía: metodología cualitativa en la investigación sociocultural*. Barcelona: Marcombo.
- Aragón, I. (2005) “Policía intensifica operativos en la calle de la Amargura”. Domingo 13 noviembre 2005. Periódico *La Nación*. San José, Costa Rica.
- Arato, A. y Cohen, J. (1999). “Esfera pública y sociedad civil”. En: *Metapolítica*, 9, 37-55.
- Banks, M. (1995). “Visual research methods”. En: *Social Research Update*, 11. Inglaterra: Universidad de Surrey. Accesado el 22 agosto 2007 en: <http://sru.soc.surrey.ac.uk/SRU11/SRU11.html>
- Barzuna, G. (2001-2002). “GRAFFITI: la voz ante el silencio”. En: *Revista Herencia*, 2.1, 59-66.
- Bonfil Batalla, G. (1991). "La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos". En: *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 12, 165-204. Accesado el 09 enero 2010 en: <http://ccdoci.iteso.mx>
- Borja, J. (2000) *Ciudad y ciudadanía. Dos notas*. Barcelona: Institut de Ciències Polítiques i Socials.
- _____ (2006). “Espacio público, condición de la ciudad democrática. La creación de un lugar de intercambio.” En: *Revista Digital Café de las Ciudades*, 42. Accesado el 29 setiembre 2008 en: http://www.cafedelasciudades.com.ar/politica_42_1.htm
- _____ y Muxí, Z. (2001). “Centros y espacios públicos como oportunidades”. En *Perfiles Latinoamericanos*, 19, 115-130. México: FLACSO.
- Bussing, I. (1999) *Cuando las paredes hablan: El graffiti de San Lucas*. Tesis para optar a Maestría en Literatura. Sistema de Estudios de Posgrado. Universidad de Costa Rica.
- Carrión, F. (s.f.). *Espacio público: punto de partida para la alteridad*. Ecuador: FLACSO.
- Castillo, H. (2002) “De las bandas a las tribus urbanas, de la transgresión a la nueva identidad social”. En: *Revista Desacatos*, 9, 57-71.
- Código Penal de Costa Rica (1970). Accesado el 15 octubre 2009 en: United Nations Public Administration Network. Accesado en <http://www.unpan.org/>

- Colás, M. (1998). "Métodos y técnicas de investigación en psicopedagogía". En: (Buendía, L., Colás, M. y Fuensanta, P.), *Métodos de investigación en psicopedagogía*. (pp. 251-286). Madrid: McGraw-Hill.
- Delgado, M. (2007). *Sociedades movedizas, pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Diaz, F. y Ortiz, A. (s.f.) *Ciudad e inmigración: uso y apropiación del espacio público en Barcelona*. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Ferrell, J. (1994) *Crimes of style: urban graffiti and the politics of criminality*. Boston : Northeastern University Press
- Figueroa, F (2005). "Graffiti y espacio urbano". En: *Cuadernos del Minotauro*, 1. Accesado el 18 setiembre 2007 en: www.minotaurodigital.net
- _____ (1999). *La calle como espacio extraoficial de comunicación y expresión estética: Del adoquín al aerosol*. Accesado el 18 setiembre 2007 en: www.minotaurodigital.net
- Gamarra, G. (2005) "Ciudad, poder, identidad. Bilbao: pasión y muerte de lo urbano". En: *Bifurcaciones*, 2. Accesado el 29 setiembre 2008 en www.bifurcaciones.cl/002/Gamarra.htm
- Ganz, N. (2004) *Graffiti: arte urbano de los cinco continentes*. Barcelona : G. Gili
- Guiraud, P. (1972) *La semiología*. México: Siglo XXI Editores.
- Hammersley, M. y Atkinson, P. (1994) *Etnografía: Métodos de investigación*. Barcelona: Paidós.
- Jiménez, J. y Donas, S. (1997) *Ciudad en Graffitis*. Heredia, Costa Rica: EUNA.
- Joseph, I. (1988) *El transeúnte y el espacio urbano*. Argentina. Editorial Gedisa.
- Juzgado Contravencional. Accesado el 15 octubre 2009 en: <http://www.poder-judicial.go.cr/contraloria/800/Documentos/Alajuela/Juzgado%20Contravencional%20Alajuela.htm>
- Lefebvre, H. (1970) *La revolución urbana*. Madrid: Alianza Editorial
- _____ (1971) *De lo rural a lo urbano*. Barcelona: Ediciones Península.
- _____ (1976) *Espacio y política*. Barcelona: Ediciones Península.
- López, M. (2005) "El espacio público en la Costa Rica de finales del siglo XX, el caso del centro urbano de San José." En: *El espacio público en la Costa Rica de finales de siglo XX; concurso de ensayo y fotografía* (pp. 9- 16). San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

- Machado, J. (2002) "Praxis, Graffitis, Hip-Hop. Movimientos y estilos juveniles en Portugal." En: Feixa, Costa y Pallarés (Eds.), *Movimientos Juveniles en la Península Ibérica: Graffitis, Grifotas, Okupas*. (pp. 13-33). Barcelona: Editorial Ariel.
- Macdonald, N. (2001) *The graffiti subculture: Youth, Masculinity and Identity in London and New York*. Inglaterra: Palgrave Macmillan.
- MacGillivray, L y Curwen, M. (2007) "Tagging as a social literacy practice". En: *Journal of Adolescent & Adult Literacy*. 354-369.
- Mesén, V. (2006) *Disputas por la Apropiación del Espacio Urbano en el Cantón de Montes de Oca en el Marco de las Propuestas del Nuevo Plan Regulador 2002-2004*. Tesis para optar al grado de Licenciatura en Sociología. Escuela de Antropología y Sociología, Departamento de Sociología. Universidad de Costa Rica.
- Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. Accesado el 15 octubre 2009 en: http://www.mcjdcg.go.cr/artes_visuales/Edificio_mufes.html
- Molina, M. (2007) "Inició reforzamiento de la Antigua Aduana". Miércoles 27 de junio de 2007. Diario *La Prensa Libre*. San José, Costa Rica.
- Monte-Mor, P. (1999) "Sobre antropologia e imagem." En: *Boletim de Associação Brasileira de Antropologia*, 31. Brasil. Accesado el 13 setiembre 2007 en: http://www.unicamp.br/aba/boletins/b31/b31_05.htm
- Naar, J. (2007) *The birth of graffiti*. Inglaterra: Editorial Prestel.
- Nuñez, A (2002). "Apropiación y División Social del Espacio". En: *Scripta Nova*, 16. España: Universidad de Barcelona. Accesado el 13 setiembre 2007 en: <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-116.htm>
- Orias, O. (1993) *Graffiti es Graffiti*. Tesis para optar al grado de Licenciatura en Artes Plásticas. Facultad de Bellas Artes. Escuela de Artes Plásticas. Universidad de Costa Rica.
- Ortega y Gasset, J. (2005) *La deshumanización del arte*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Pink, S. (2001). *Doing Visual Ethnography. Images, Media and Representation in Research*. Gran Bretaña. SAGE Publications.
- Rahn, J. (2002) *Painting without permission: Hip-Hop Graffiti Subculture*. Estados Unidos: Greenwood Publishing Group. Accesado el 23 octubre 2007 en: <http://site.ebrary.com>
- Reyes, F. y Vígara, A. (2002). "Graffiti, Pintadas y Hip-Hop en España". En: Rodríguez, F. (Ed.), *Comunicación y Cultura Juvenil*. Barcelona: Editorial Ariel.

- Rojas, M. (2005) *La Política y los Graffitis*. San José, Costa Rica: Editorial Librería Alma Mater.
- Sánchez, A. (2005) *Invitación a la estética*. México: Grijalbo.
- Sartwell, C. (s.f.) “Graffiti and Language”. Accesado el 14 noviembre 2007 en: <http://www.crispinsartwell.com/grafflang.htm>
- Sobrevilla, D. (2001). “Transculturación y heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias en América Latina”. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 54, 21-33. Accesado el 09 enero 2010 en: <http://www.dartmouth.edu>
- Suárez, H. (2008). *La fotografía como fuente de sentidos*. Cuaderno de Ciencias Sociales 150. FLACSO, Costa Rica. Accesado el 14 marzo 2008 en: www.flacso.or.cr
- Ugalde, M. (2003) “Vecinos amargados por Calle de la Amargura”. Viernes 19 setiembre 2003. Diario Extra. San José, Costa Rica.
- Umaña, M. (2006) “Vaca Milagro trastornó Coronado”. Lunes 15 mayo 2006. Periódico *Al Día*. San José, Costa Rica.
- Valles, M. (2000). *Técnicas Cualitativas de Investigación Social. Reflexión metodológica y práctica profesional*. España: Síntesis, S.A.
- Vega, M. (1996-1997). “Espacio Público o Privado”. En: Revista *Herencia*, 2-1, 81-88.
- Zapiain, M., Quintero, P. y Casas, B. (enero – abril 2007). “Graffiti en México: arte marginal y trasgresor”. En: *Revista digital Discurso Visual*. Accesado el 27 octubre 2008 en: <http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvwebne08/entorno/entmarcela.htm>

Entrevistas

Alrededores del Edificio Saprissa

M.R. Alrededores del Edificio Saprissa. 22 febrero 2008

A.A. Alrededores del Edificio Saprissa. 22 febrero 2008

M.L. Alrededores del Edificio Saprissa. 25 Agosto 2008

E.V. Alrededores del Edificio Saprissa. 25 Agosto 2008

N.R. Alrededores del Edificio Saprissa. 25 Agosto 2008

A.Z. Alrededores del Edificio Saprissa. 25 Agosto 2008

N.R. Alrededores del Edificio Saprissa. 25 Agosto 2008

N.R. Alrededores del Edificio Saprissa. 25 Agosto 2008
 J.A. Alrededores del Edificio Saprissa. 25 Agosto 2008
 N.R. Alrededores del Edificio Saprissa. 25 Agosto 2008
 N.R. Alrededores del Edificio Saprissa. 25 Agosto 2008
 N.R. Alrededores del Edificio Saprissa. 25 Agosto 2008
 M.E. Alrededores del Edificio Saprissa. 25 Agosto 2008
 N.R. Alrededores del Edificio Saprissa. 25 Agosto 2008
 N.R. Alrededores del Edificio Saprissa. 25 Agosto 2008
 D.H. Alrededores del Edificio Saprissa. 25 Agosto 2008
 E.C. Alrededores del Edificio Saprissa. 25 Agosto 2008
 N.R. Alrededores del Edificio Saprissa. 25 Agosto 2008
 J.L. Alrededores del Edificio Saprissa. 25 Agosto 2008
 N.R. Alrededores del Edificio Saprissa. 25 Agosto 2008
 N.R. Alrededores del Edificio Saprissa. 25 Agosto 2008
 S.C. Alrededores del Edificio Saprissa. 25 Agosto 2008
 N.R. Alrededores del Edificio Saprissa. 25 Agosto 2008

Transeúnte 1. Alrededores del Edificio Saprissa. 14 marzo 2008
 Transeúnte 2. Alrededores del Edificio Saprissa. 14 marzo 2008
 Transeúnte 3. Alrededores del Edificio Saprissa. 29 mayo 2008
 Transeúnte 4. Alrededores del Edificio Saprissa. 29 mayo 2008
 Transeúnte 5. Alrededores del Edificio Saprissa. 29 mayo 2008
 Transeúnte 6. Alrededores del Edificio Saprissa. 02 junio 2008
 Transeúnte 7. Alrededores del Edificio Saprissa. 02 junio 2008
 Transeúnte 8. Alrededores del Edificio Saprissa. 02 junio 2008
 Transeúnte 9. Alrededores del Edificio Saprissa. 19 junio 2008
 Transeúnte 10. Alrededores del Edificio Saprissa. 19 junio 2008

Barrio La California

G.G. Barrio La California. 13 noviembre 2008
 R.S. Barrio La California. 13 noviembre 2008
 H.M. Barrio La California. 13 noviembre 2008
 W.M. Barrio La California. 13 noviembre 2008

N.R. Barrio La California. 13 noviembre 2008
 D.B. Barrio La California. 13 noviembre 2008
 N.R. Barrio La California. 13 noviembre 2008
 N.R. Barrio La California. 13 noviembre 2008
 N.R. Barrio La California. 13 noviembre 2008
 E.C. Barrio La California. 13 noviembre 2008
 J.A. Barrio La California. 18 noviembre 2008
 N.R. Barrio La California. 18 noviembre 2008
 D.M. Barrio La California. 18 noviembre 2008
 N.R. Barrio La California. 18 noviembre 2008
 E.P. Barrio La California. 18 noviembre 2008

Transeúnte 1. Barrio La California. 26 diciembre 2008
 Transeúnte 2. Barrio La California. 26 diciembre 2008
 Transeúnte 3. Barrio La California. 26 diciembre 2008
 Transeúnte 4. Barrio La California. 26 diciembre 2008
 Transeúnte 5. Barrio La California. 26 diciembre 2008
 Transeúnte 6. Barrio La California. 09 enero 2009
 Transeúnte 7. Barrio La California. 09 enero 2009
 Transeúnte 8. Barrio La California. 09 enero 2009
 Transeúnte 9. Barrio La California. 09 enero 2009
 Transeúnte 10. Barrio La California. 09 enero 2009

Pintores

Bang. Alrededores del Parque Central, San José. 4 junio 2008
 Alrededores de la Plaza de la Cultura. 21 octubre 2008.
 Ein. Barrio La California. 28 septiembre 2007
 Alrededores del Parque España, San José. 24 enero 2009
 Glen. San José. 10 agosto 2008.
 Goosk. Barrio La California. 27 abril 2008
 Gussa. Barrio Luján. 8 junio 2008
 Know. San Pedro de Montes de Oca. 05 octubre 2008
 Plaza de la Cultura, San José. 12 enero 2009
 Mush. Barrio Amón. 9 septiembre 2008

San Francisco de Dos Ríos. 31 enero 2009

Barrio La California. Viernes 27 marzo 2009

Solo. San Pedro de Montes de Oca. 28 mayo 2008

Y2K. Alrededores del Parque de la Paz. 9 junio 2008

Otros colaboradores

Gafeto. San Pedro de Montes de Oca. 12 septiembre 2007