

Desobediencia institucional o vandalismo artístico: la confrontación estética como respuesta a la fractura simbólica en el espacio urbano contemporáneo

Wayner Tristão
Universidade Federal do Sul da Bahia
Brasil

Introducción

La fractura simbólica en la era del diálogo hegemónico

El nuevo milenio ha estado marcado por un paradigma político dual: por un lado, el descrédito profundo de la clase política tradicional y la consecuente abstención electoral; por otro, el surgimiento de movilizaciones horizontales, carentes de líderes visibles, que se articulan a través de redes sociales y actúan de manera puntual en la transformación social (Hobsbawm, 1995). En este contexto, el "diálogo" se erige como el valor supremo de una era que pretende superar los extremos. Sin embargo, este diálogo se construye invariablemente en el lenguaje de quien detenta el poder, obligando a las minorías a utilizar el idioma del "otro" para ser escuchadas, legitimando así, de manera paradójica, la ventaja estructural del más fuerte.

En el campo estético, esta dinámica se reproduce con fuerza. La belleza eurocéntrica continúa imponiendo el patrón artístico dominante, incluso cuando esporádicamente surgen categorías alternativas que la suplantán temporalmente. Esta falta de identificación de las minorías con el patrón artístico vigente genera un abismo cada vez mayor entre la clase productora de bienes simbólicos (artistas institucionales, curadores, críticos) y un público que, aunque ausente de los circuitos legitimadores, es un consumidor constante en las esferas cotidianas, donde la industria cultural masifica y comercializa los íconos artísticos.

La problemática central que este artículo aborda es si es posible revertir esta distanciamiento creciente entre el productor y el consumidor de símbolos a través de la confrontación directa. ¿Pueden prácticas estéticas transgresoras, a menudo catalogadas como "vandalismo", restablecer un vínculo más auténtico y recíproco? Para responder a esto, se analizarán estas

prácticas no como actos criminales, sino como formas de "infrapolítica" (Scott, 1990) y "táctica" (De Certeau, 1984) que buscan reconfigurar el espacio público y desafiar la hegemonía simbólica.

Para comprender el fenómeno del vandalismo artístico, es necesario recurrir a un marco teórico que supere las visiones funcionalistas y estructuralistas tradicionales de la violencia y el conflicto.

Pierre Bourdieu (1991) introduce el concepto de "violencia simbólica" como una forma de coerción que se ejerce con el consentimiento tácito de los dominados, al naturalizar las estructuras sociales. Los agentes incorporan las estructuras objetivas del espacio social, aceptando el mundo como es y asumiendo los límites de lo que pueden o no pueden hacer. Este *habitus* espacial define, en última instancia, qué voces son legítimas y qué estéticas merecen ser vistas en el espacio público.

Ya Michel Foucault (1980, 1995) postula que no existen relaciones de poder sin resistencias, y que estas son más efectivas cuando se ejercen en el mismo lugar donde se aplica el poder. La resistencia no es binaria (dominantes vs. dominados), sino múltiple, fragmentaria y se integra en estrategias globales. La subjetividad de los actores subalternos es clave para entender prácticas que subvierten las "verdades" del poder.

Profundizando esta idea con su concepto de "infrapolítica", James C. Scott (1990) refiere a las prácticas políticas discretas, de bajo perfil y a menudo anónimas de los grupos subordinados. Estas acciones, que incluyen desde el sabotaje hasta las expresiones culturales disidentes, constituyen el terreno político constante de las clases subalternas, un espacio entre la pasividad y la revuelta abierta que suele ser ignorado por el análisis político tradicional.

Se puede establecer una distinción entre estrategias y tácticas. Las estrategias son propias de quienes tienen un "lugar propio" (instituciones, el poder); pueden planificar y visualizar el campo de acción desde una posición de soberanía, de modo que las tácticas, para Michel de Certeau (1984), son el "arte del débil". No tienen un lugar propio; operan en el espacio del otro, aprovechando oportunidades fugaces y "cazando al acecho" en el "campo enemigo de la visión". El vandalismo artístico es, por excelencia, una táctica.

Michel Maffesoli (1990) aporta la noción de la "socialidad tribal" o "comunidad emocional" (*Gemeinde* weberiana). Se trata de agrupaciones efímeras, locales, sin organización formal, unidas por una sensibilidad colectiva. Maffesoli sugiere que estamos asistiendo a la

elaboración de un "aura estética" que caracteriza nuestra época, donde la pulsión comunitaria y la experiencia sensible compartida reemplazan a los grandes relatos ideológicos.

Frente a la imposibilidad de encontrar sus cánones validados por el poder dominante, las comunidades subalternas recurren al vandalismo como un mecanismo para fabricar una visibilidad propia. Esta no es una violencia gratuita, sino una respuesta táctica a la violencia simbólica que las invisibiliza.

El espacio privado (y su extensión, el espacio público regulado) se convierte en el campo de batalla por excelencia. La acción vandálica no busca solo destruir, sino disminuir simbólicamente la propiedad del otro para ampliar el espacio público. Es una guerrilla urbana que, al no utilizar el "lenguaje dominante" del diálogo pacífico e institucionalizado, es rápidamente catalogada como criminal y terrorista. Como señala Lipovetsky, "protestar, manifestarse es una cosa, destruir, agredir a la gente, cometer actos de violencia o de vandalismo, es otra". Esta distinción, sin embargo, omite el contenido simbólico y político de la acción.

Se ha teorizado mucho sobre la ocupación del espacio público, pero esta suele cargar con el inconveniente de invadir un espacio "ocioso", que es justamente la potencia creativa de una ciudad tensa. Esta ocupación, a menudo simbólica, produce una interferencia en el cotidiano del otro, mostrando nuevas posibilidades, pero sin efectuar una permanencia real. Además, disputa la atención con monumentos y obras que reafirman los valores del poder (héroes nacionales, realismo clásico), en un proceso donde ninguna decisión es consultada al público habitante, reduciéndolo a un mero observador pasivo.

El vandalismo artístico, en cambio, no pide permiso. Se impone. Su permanencia es ilegítima pero tangible. No crea un espacio público consensuado, sino que lo toma, lo resmantiza.

El graffiti contemporáneo, especialmente el vinculado a la cultura hip hop, encarna perfectamente las categorías teóricas expuestas. Su análisis revela tres funciones centrales:

El graffiti posee una doble función comunicativa. Por un lado, actúa como un mecanismo promocional, poniendo en escena en el espacio público los valores y la estética de una comunidad, de forma similar a la publicidad comercial (Garí, 1995; Ramírez, 1980). Por otro, y esto es lo crucial, funciona como una comunicación interna y dialógica dentro del grupo. A diferencia del cartel publicitario, que es un monólogo, el graffiti es una "discusión" (Garí, 1995: 262). Es participativo, interactivo y sus mensajes, fuertemente codificados, están

destinados a una comunidad que los descifra y responde, creando una red de significados compartidos.

El graffiti no solo usa el espacio urbano; lo sacraliza y lo convierte en el escenario de la vida cotidiana de la comunidad. Los focos de graffiti (generalmente en zonas periféricas y en declive) se articulan como una red de espacios apropiados, con funciones específicas: aprendizaje, reunión, exhibición. Esta apropiación es una performance que enriquece el barrio y dota de un contenido identitario propio a un espacio que de otra manera sería ajeno.

La naturaleza ilegal del graffiti es constitutiva de su identidad. Su transgresión no es solo legal, sino semiótica y estética. Es un discurso alternativo, no controlado y difícilmente asimilable por el sistema del arte. Mientras las vanguardias históricas terminan en los museos, el graffiti persiste en la calle, desafiando la uniformización cultural propugnada por los mass-media y las instituciones. Su parasitismo de soportes móviles (trenes, autobuses) representa el paradigma de esta transgresión: un arte nómada que se desplaza por el territorio enemigo, haciendo de la movilidad una forma de resistencia.

Las comunidades de escritores de graffiti y otros agentes del "vandalismo artístico" pueden entenderse bajo la lógica de la "tribu" estudiada por Maffesoli. Son agrupaciones basadas en una "comunidad emocional" (Weber), de composición cambiante, efímeras y con una estructura cotidiana. No responden a una lógica de la identidad fija ni a un proyecto histórico grandilocuente, sino a una "socialidad" basada en el compartir una sensibilidad estética común.

Es en este contexto donde Maffesoli identifica la emergencia de un "aura estética" para nuestra época. Este aura no es teológica, política o progresista como en épocas anteriores, sino que está compuesta por elementos que remiten a la pulsión comunitaria y a la experiencia estética compartida. El vandalismo artístico es una de las expresiones más puras de este aura estética, donde el acto de creación y transgresión fortalece los lazos comunitarios y afirma una presencia en el mundo.

Como analizan pensadores como Lipovetsky, Onfray, Maffesoli y Verdú, la toma del espacio público es una práctica global, pero su deriva hacia la violencia es un fenómeno complejo. Lipovetsky insiste en que, en una democracia, la violencia no es justificable, pero sí explicable. Surge del desempleo, la falta de respeto y, sobre todo, de la desconfianza en cualquier fuerza política que ofrezca alternativas. Es una "novela de la nueva violencia social",

no dirigida a un cambio sistémico, sino a una expresión brutal de malestar, "sin verdaderas perspectivas".

El vandalismo artístico, si bien puede coincidir en algunos de estos detonantes, se distingue por su carácter fundamentalmente simbólico y constructivo (aunque sea mediante la destrucción del soporte). No es solo rabia; es un acto de creación de significado.

La pregunta inicial era si la confrontación directa puede revertir la distanciaci3n entre productor y consumidor de s3mbolos. La evidencia sugiere que una reversi3n completa es improbable dentro de las estructuras de poder actuales. El di3logo hegem3nico sigue siendo el canal de validaci3n principal.

Sin embargo, lo que el vandalismo art3stico y las t3cticas infrapol3ticas logran es crear micro resistencias que reconfiguran localmente el espacio y la subjetividad. Al operar como una t3ctica en el espacio del otro (De Certeau), estas pr3cticas:

Fabrican visibilidad: Imponen una est3tica propia en el paisaje urbano.

Crean comunidades: Fortalecen la "socialidad tribal" alrededor de un c3digo compartido.

Subvierten el orden semi3tico: Cuestionan qu3 es arte, qui3n puede producirlo y d3nde debe exhibirse.

Generan un di3logo intracomunitario: Establecen una comunicaci3n dial3gica al margen de los medios masivos.

En este sentido, no revierten la distanciaci3n a gran escala, pero crean islas de proximidad simb3lica donde la producci3n y el consumo de s3mbolos se funden en un acto comunitario y de resistencia. El consumidor pasivo de la industria cultural se convierte, en este 3mbito, en un productor activo de su propio universo simb3lico.

Conclusi3n

El vandalismo art3stico, lejos de ser una mera expresi3n de criminalidad o nihilismo, se revela como una forma compleja de desobediencia institucional y resistencia cultural. Es la t3ctica por excelencia de comunidades subalternas que, excluidas del di3logo hegem3nico y de los c3nones est3ticos dominantes, recurren a la confrontaci3n directa con el espacio para fabricar una identidad visible.

A través del marco de la infrapolítica (Scott) y la táctica (De Certeau), se demuestra que estas acciones poseen una racionalidad propia y un profundo contenido político. El graffiti hip hop, como caso paradigmático, ejemplifica cómo la ocupación ilegal del espacio, la comunicación dialógica y la transgresión estética funcionan como mecanismos para revertir, al menos localmente, la alienación del productor-consumidor de símbolos.

Si bien estas prácticas no derrocan el sistema hegemónico, siembran el espacio público de grietas por donde se filtra un aura estética nueva, tribal y comunitaria (Maffesoli). Convierten la ciudad en una arena política permanente, donde el combate no se libra con palabras en una mesa de diálogo, sino con símbolos en los muros, desafiando a la sociedad a mirar lo que ha decidido ignorar. La respuesta a la problemática inicial, por tanto, es que la confrontación directa no revierte la distanciación de manera absoluta, pero construye, de manera tácita y persistente, una contra esfera pública donde la producción simbólica recupera su carácter colectivo, contestatario y vital.

© Wayner Tristão

Bibliografía

Bourdieu, P. *El sentido práctico*. Taurus, 1991.

De Certeau, M. *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana, 1996.

Foucault, M. (1978/2002). *Microfísica del poder*. La Piqueta/Endymion, 2002.

---. *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores, 2000.

Garí, B. *Graffiti: Lenguaje de la cultura urbana*. Universidad de Deusto, 1995.

Galtung, J. *Tras la violencia, 3R: reconstrucción, reconciliación, resolución*. Gernika Gogoratuz, 2003.

Hobsbawm, E. *Historia del siglo XX*. Crítica, 1995.

Maffesoli, M. *El tiempo de las tribus*. Icaria, 1990.

Merton, R. K. *Teoría y estructura sociales*. FCE, 1992.

Ramírez, J. A. *Medios de masas e historia del arte*. Cátedra, 1980.

Scott, J. C. *Los dominados y el arte de la resistencia*. Ediciones Era, 2000.