

# Capturando la ciudad: La fotografía desde la perspectiva de Howard S. Becker aplicada al estudio sociológico del arte callejero

**Ricardo Klein**Universidad de Valencia, España <https://dx.doi.org/10.5209/poso.101619>

Envío 13 marzo 2025 • Aceptación 30 octubre 2025

**Resumen:** Este artículo examina la relevancia de la fotografía en la investigación sociológica del arte callejero, tomando como referencia la perspectiva de Howard S. Becker. Se argumenta que, más allá de su función documental, la fotografía actúa como un dispositivo analítico que contribuye a la construcción y resignificación del grafiti y el street art. Desde un enfoque interaccionista, se destaca su papel en la legitimación y circulación de estas expresiones artísticas, tanto en el ámbito comunitario como en el mercado global. El estudio se organiza en tres dimensiones. En primer lugar, se analiza cómo la fotografía facilita la validación del arte urbano, permitiendo su preservación y reconocimiento en esferas tanto locales como institucionales. En segundo lugar, se examina su incidencia en la proyección de los artistas y en la consolidación del arte callejero dentro de circuitos expositivos y plataformas digitales. Finalmente, se aborda su función como herramienta de análisis social, visibilizando las dinámicas de cooperación, conflicto y transformación del espacio público asociadas al grafiti y el street art. A modo de conclusión, se sostiene que la fotografía no es un medio pasivo, sino un actor clave en la redefinición del arte urbano y su inserción en la ciudad contemporánea, ofreciendo nuevas posibilidades para el estudio sociológico de la cultura visual y el espacio público.

**Palabras claves:** fotografía; sociología visual; arte callejero; Howard S. Becker; ciudad y espacio público.

## ENG Capturing the City: Photography from Howard S. Becker's Perspective Applied to the Sociological Study of Street art

**Abstract:** This article examines the relevance of photography in the sociological study of street art, drawing on Howard S. Becker's perspective. It argues that beyond its documentary function, photography serves as an analytical tool that contributes to the construction and redefinition of graffiti and street art. From an interactionist approach, its role in legitimizing and circulating these artistic expressions is highlighted, both within local communities and the global market. The study is structured around three key dimensions. First, it analyzes how photography facilitates the validation of urban art, enabling its preservation and recognition in both local and institutional spheres. Second, it examines its impact on artists' visibility and the consolidation of street art within exhibition circuits and digital platforms. Finally, it explores photography's function as a tool for social analysis, shedding light on the dynamics of cooperation, conflict, and transformation of public space associated with graffiti and street art. In conclusion, the article asserts that photography is not a passive medium but a key actor in the redefinition of urban art and its integration into the contemporary city. It offers new possibilities for the sociological study of visual culture and public space.

**Keywords:** photography; visual sociology; street art; Howard S. Becker; city and public space.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Becker y la fotografía como herramienta de análisis social. 3. El mundo del grafiti y el arte urbano, y el papel de la fotografía. 4. Conclusiones. 5. Bibliografía.

**Como citar:** Klein, R. (2025). Capturando la ciudad: La fotografía desde la perspectiva de Howard S. Becker aplicada al estudio sociológico del arte callejero. *Polít. Soc. (Madr.)* 62(3), <https://dx.doi.org/10.5209/poso.101619>

## 1. Introducción

La emergencia del grafiti y su posterior transformación en arte urbano pueden analizarse desde una perspectiva sociológica como una manifestación de las dinámicas de cambio urbano, la apropiación simbólica del espacio público y la construcción de identidades colectivas en la ciudad. Inicialmente, el grafiti no fue concebido como una expresión artística o estética en sentido estricto, sino como una práctica de insubordinación y visibilización de subjetividades marginalizadas dentro del entramado urbano (Liebaut, 2012; Shapiro & Heinich, 2013). Su reconocimiento como forma de arte se consolidó de manera progresiva, a medida que su práctica se expandió a sectores poblacionales con mayor capital cultural y económico, lo que propició su legitimación dentro del campo artístico en términos bourdieusianos (Bourdieu, 2012, 2022).

Desde una perspectiva histórica y sociológica, el grafiti emerge en el contexto de los procesos de segregación urbana y exclusión socioeconómica que caracterizaron a las grandes ciudades estadounidenses a finales de la década de 1960 y principios de la de 1970 (Abel, 2008). Su origen se sitúa en barrios periféricos y racializados de ciudades como Nueva York y Filadelfia, donde jóvenes latinos y afrodescendientes, excluidos de los circuitos de producción y difusión cultural hegemónicos, recurrieron al espacio público como un medio de autoafirmación y reivindicación identitaria (Castleman, 2002; Austin, 2001). A través de la escritura de sus nombres y símbolos en los muros y vagones del metro, estos grupos desplegaron una estrategia de visibilización que operaba en términos de resistencia simbólica frente a la estructura social dominante (De Certeau, 1984). En este mismo contexto sociopolítico y territorial, comenzó a gestarse la cultura hip-hop como un complejo sistema de producción cultural que integraba el grafiti junto con el *breakdance*, el rap y el *DJing*, configurando un espacio de producción simbólica alternativo frente a las formas culturales dominantes (Chang, 2006, 2014).

A lo largo de los años, el grafiti experimentó un proceso de cooptación por parte de las industrias culturales y del mercado del arte. A principios de la década de 1980, el denominado *subway art* (Cooper & Chalfant, 1984) captó la atención de galeristas, críticos y coleccionistas, lo que marcó un punto de inflexión en su trayectoria. La inscripción del grafiti en los circuitos institucionalizados del arte implicó su reconfiguración en términos de valor estético y de mercancía cultural, lo que permitió la emergencia de figuras como Jean-Michel Basquiat y Keith Haring. No obstante, este proceso de institucionalización no fue homogéneo ni exento de tensiones, ya que evidenció la coexistencia de lógicas de apropiación divergentes entre el campo artístico y las comunidades de origen del grafiti (Lachmann, 1988). A finales de la década de 1990, la incorporación de técnicas como el *stencil*, el *wheatpaste* o la instalación efímera amplió el repertorio de intervención en el espacio público, generando lo que Herrera y Olaya (2011) denominan una “nueva retórica de los muros” (p. 100). Este proceso estuvo estrechamente vinculado al auge de las industrias creativas y la consolidación de nuevos regímenes de producción cultural que articularon el arte urbano con el diseño, la fotografía y otras prácticas artísticas contemporáneas (Florida, 2002; Zukin, 2010).

En la actualidad, el arte urbano constituye un campo de disputa en el que convergen múltiples actores con intereses y posicionamientos diferenciados. Desde una perspectiva interaccionista, su producción y circulación pueden analizarse en términos de dinámicas de cooperación (Becker, 2008), colaboración (Farrell, 2001) y conflicto (Collins, 2004). La tensión entre su origen transgresor y su creciente institucionalización dentro de los circuitos artísticos y turísticos (Klein & Bruce, 2024) ilustra los procesos de negociación que atraviesan la producción cultural en el espacio público. Además, su relación con las políticas urbanas y la gentrificación pone de manifiesto su papel en la reconfiguración simbólica de la ciudad, ya sea como herramienta de resistencia o como recurso instrumentalizado en estrategias de mercantilización del paisaje urbano (Smith, 1996; Harvey, 2012).

Inicialmente configurado en escenas locales (Blum, 2001; Straw, 2004), el arte callejero ha evolucionado hacia una forma de expresión artística de alcance global (Klein & Bruce, 2024). En este proceso, la fotografía ha desempeñado un papel central, funcionando no solo como medio de documentación, sino también como herramienta de legitimación dentro del mercado del arte y en la consolidación de redes transnacionales de artistas urbanos (Bruce, 2019; Blanché, 2015). La profesionalización de ciertos artistas ha contribuido a este reconocimiento, facilitando su inserción en circuitos expositivos tradicionales, como galerías y museos, y en contextos alternativos que reconfiguran la relación entre arte y espacio público (Liebaut, 2012). Esta internacionalización ha posibilitado la creación de redes de cooperación extendidas, transformando las escenas locales en espacios de mayor complejidad y diversidad. La fotografía, en este contexto, opera como un mecanismo de valorización simbólica y económica, favoreciendo la inserción de artistas urbanos en dinámicas de mercado que históricamente les habían sido ajenas (Harvey, 2012).

Además, el grafiti y el arte callejero funcionan como formas de intervención urbana que transforman el paisaje visual y semiótico de la ciudad (Lachmann, 1988). En este sentido, la fotografía juega un rol analítico y documental fundamental, facilitando la interpretación de estos fenómenos desde una perspectiva sociológica. La producción artística en el espacio público sigue lógicas territoriales específicas, en las que la proximidad y la identidad barrial desempeñan un papel clave en los primeros años de trayectoria de los artistas urbanos (Austin, 2001). Para estos creadores, la ciudad se concibe como un lienzo en constante transformación, un espacio de producción simbólica que nunca se completa. Desde esta perspectiva, la intervención en el espacio público no solo responde a una lógica estética, sino también a una construcción de ciudadanía y pertenencia (Becker, 2008). En este proceso, la fotografía registra la obra, y además permite comprender las dinámicas de apropiación territorial y su impacto en la reconfiguración del espacio urbano (Zukin, 2010).

Por ejemplo, desde una perspectiva empírica y territorial, experiencias latinoamericanas como el Museo a Cielo Abierto en San Miguel en Santiago de Chile, o la Fiesta Internacional de Teatro en Calles Abiertas (FITECA) en Lima, ilustran cómo el arte urbano se convierte en un mecanismo de resistencia frente a la fragmentación social y la segregación residencial. En estos casos, la fotografía documenta la interacción entre arte y comunidad, contribuyendo a la preservación de memorias colectivas y a la reivindicación del espacio público como lugar de encuentro (Klein, 2025). El arte callejero, en tanto práctica sociocultural, no puede ser analizado únicamente desde una perspectiva estética, sino que debe situarse en el marco de las dinámicas de apropiación del espacio urbano, la lucha por la legitimidad cultural y la resignificación del espacio público (Morrison Ariyo, 2024). Es aquí donde la fotografía se vuelve un instrumento de análisis y visibilización de los procesos y transformaciones de la sociedad (Becker, 2007).

En el caso específico del Museo a Cielo Abierto en San Miguel, surge en 2010 como una respuesta a la degradación urbana y a la falta de inversión en el barrio. A diferencia de otras intervenciones institucionales, este proyecto nace desde la comunidad misma, articulando esfuerzos entre vecinos y artistas con el objetivo de revitalizar su entorno a través del arte mural. Como señala Roberto Hernández, director del proyecto, la iniciativa no solo buscaba embellecer las fachadas de los edificios, sino también devolver la dignidad a sus habitantes y fomentar una participación activa en la transformación del barrio: “Esto era lo que estaba pasando, era un insulto a nuestra dignidad, pero estábamos buscando tercerizar y externalizar la responsabilidad” (Roberto Hernández · MCASM).

Con relación a este punto, la gestión de los murales no se impone de manera unilateral, sino que involucra directamente a los residentes en la toma de decisiones sobre las obras, generando apropiación y responsabilidad compartida. Estas iniciativas permiten que las comunidades intervengan activamente en la resignificación de sus espacios, transformando el arte en un vehículo de reivindicación y empoderamiento. En este proceso, la fotografía cumple un papel crucial al registrar la interacción entre arte y comunidad, asegurando que la memoria de estas transformaciones no dependa únicamente de la permanencia física de los murales, sino que pueda trascender a través de su documentación y difusión.

El impacto del Museo a Cielo Abierto en San Miguel no se limita a la mejora estética del barrio, sino que ha generado una transformación más profunda en la calidad de vida de sus residentes. La recuperación del espacio público ha ido acompañada de mejoras en la infraestructura urbana, como la restauración de edificios, la instalación de luminarias y el embellecimiento de áreas comunes. Estos cambios han contribuido a fortalecer la seguridad y la habitabilidad del barrio, al tiempo que han redefinido la identidad de San Miguel dentro de la ciudad, posicionándolo como un referente cultural y un punto de interés para el turismo artístico.

La fotografía ha sido clave en este proceso como un mecanismo de visibilización, legitimación y análisis del impacto del arte urbano en el territorio. Al capturar la evolución del barrio y la relación cotidiana de los habitantes con los murales, las imágenes no solo documentan una transformación física, sino que permiten reconstruir sociológicamente los procesos de participación, apropiación y cambio simbólico que se desarrollan en San Miguel. En este sentido, la fotografía opera como un dispositivo metodológico que articula memoria e interpretación: a través del registro visual de las interacciones entre arte y comunidad, posibilita leer las formas de cooperación y agencia colectiva que sustentan el proyecto. Asimismo, la circulación de estas fotografías en redes sociales, medios culturales y exposiciones institucionales ha proyectado el valor del Museo a Cielo Abierto más allá del ámbito local, reforzando su reconocimiento como modelo de intervención urbana con un fuerte componente comunitario y evidenciando cómo la imagen fotográfica puede funcionar como herramienta de mediación y legitimación dentro de los mundos del arte (Becker, 1982; 1974).



Figuras 1 y 2. Museo a Cielo Abierto en San Miguel, Santiago de Chile. Los murales y la vida de la comunidad dialogan cotidianamente, ejemplo de ello es su feria vecinal y los murales. Fotos: Ricardo Klein, 2024.

Por su parte, en el ejemplo del FITECA, desarrollado, específicamente, en el Distrito de Comas en Lima desde comienzos de los años 2000, la fotografía también cumple una función central en la construcción de una memoria colectiva y en la legitimación pública del proyecto. Nacida como una iniciativa comunitaria de arte y convivencia en un territorio históricamente marginado, FITECA ha utilizado la imagen fotográfica como medio para documentar la apropiación del espacio público y la participación vecinal, así como para difundir una narrativa alternativa del barrio frente a los estigmas urbanos. Las fotografías de sus representaciones

y murales registran, además del acontecimiento artístico, cómo las prácticas culturales generan vínculos, afectos y nuevas formas de ciudadanía desde abajo. Su circulación en redes sociales y medios culturales peruanos ha contribuido a consolidar el reconocimiento del festival como una experiencia de regeneración simbólica, mostrando que la fotografía puede funcionar, en términos beckerianos, como parte de un “mundo del arte” (1982) en el que se negocian la visibilidad, la legitimidad y el valor cultural de las prácticas colectivas.

En el ámbito latinoamericano, diversas investigaciones recientes han renovado el campo de la sociología visual, aportando marcos conceptuales y metodológicos que dialogan con la perspectiva aquí propuesta. Linares Sánchez (2021) ha mostrado cómo la fotografía puede emplearse como herramienta de análisis sociocultural para explorar los vínculos entre espacio urbano, prácticas políticas e identidades colectivas, enfatizando su potencial para revelar dimensiones simbólicas del espacio social producido. De forma complementaria, Rojas Cáceres (2024) analiza la fotografía como instrumento identitario en el trabajo social, evidenciando cómo la imagen puede ser un medio de reconocimiento y agencia en procesos comunitarios y territoriales. Por su parte, Moncrieff Zabaleta y Espinoza Nieto (2024) plantean una reflexión epistemológica sobre la imagen como “hecho social-visual”, destacando su valor reflexivo en la construcción del conocimiento sociológico y en la interpretación situada de los fenómenos sociales. Estas aportaciones, al situar la fotografía en el centro del análisis de las prácticas culturales y urbanas, consolidan un enfoque latinoamericano sensible a los contextos y escalas en que circulan las imágenes. Desde esta perspectiva, el presente trabajo busca dialogar con estas contribuciones, proponiendo una lectura de la fotografía como herramienta sociológica que articula documentación, interpretación y legitimación del arte urbano en la ciudad contemporánea.

El uso del espacio público en el arte urbano involucra a múltiples actores y genera tensiones entre quienes buscan intervenir en la ciudad como espacio de expresión y quienes intentan regular su acceso y uso (López, 1998). La producción de arte callejero no solo desafía los códigos normativos de la planificación urbana, sino que también plantea preguntas sobre la accesibilidad, el derecho a la ciudad y las dinámicas de exclusión y segregación territorial (Schelotto, Roland, & Roux, 2014). En este sentido, el espacio público se configura como un escenario de disputas en el que se negocian significados y se redefine la identidad urbana (Ley & Cybriwsky, 1974). La fotografía, en este contexto, es un dispositivo que permite comprender cómo el arte urbano contribuye a la construcción de nuevas narrativas sobre la ciudad y sus habitantes (Ducci, 2000).

A partir de esta introducción, se propone, a modo de guía estructurante, la siguiente pregunta principal: ¿Cómo contribuye la fotografía, desde la perspectiva de Howard S. Becker, a la legitimación y transformación del grafiti y el *street art* en el contexto urbano contemporáneo? Asimismo, se plantean tres objetivos específicos que orientarán la discusión y el debate de la propuesta. En primer lugar, se busca analizar el papel de la fotografía como herramienta metodológica en la sociología del arte urbano, explorando su capacidad para documentar, interpretar y resignificar las manifestaciones del grafiti y el *street art* en el espacio público. En segundo lugar, se pretende examinar las dinámicas de legitimación y circulación del arte urbano a través de la fotografía, considerando su influencia en la construcción del prestigio artístico y en la inserción del grafiti y el *street art* en circuitos institucionales y comerciales. Finalmente, se propone explorar las tensiones entre lo efímero y lo permanente, lo local y lo global, y lo individual y lo colectivo en el grafiti y el *street art*, identificando cómo la fotografía opera como un mecanismo de mediación simbólica en estos procesos.

### 1.1. Consideraciones metodológicas: la fotografía como práctica sociológica

El presente trabajo se enmarca en una estrategia metodológica de tipo cualitativo, basada en la integración de la fotografía como herramienta de observación, registro y análisis de prácticas artísticas en el espacio público. En línea con la perspectiva interaccionista de Howard S. Becker, la fotografía se concibe aquí no solo como un medio documental, sino como una forma de participación en los mundos sociales del arte urbano.

El proceso de investigación ha combinado la observación etnográfica con la producción fotográfica sistemática en diversos contextos urbanos, principalmente Barcelona, Santiago de Chile y La Habana, permitiendo identificar patrones de interacción, legitimación y circulación del arte callejero.

Las imágenes producidas durante el trabajo de campo no se emplean como meras ilustraciones, sino como unidades analíticas que facilitan la interpretación sociológica de las relaciones entre artistas, espacios y comunidades. En esta línea, la fotografía se integra como un instrumento de *photo-documentación reflexiva* (Becker, 1974; De Miguel, 2003b), donde el investigador asume una posición situada y consciente de su papel como mediador visual.

Además, el análisis se ha complementado con entrevistas semiestructuradas a actores clave del campo del arte urbano, como Xavi Ballaz (BMurals), Marc García (Rebobinart) y Roberto Hernández (Museo a Cielo Abierto en San Miguel), orientadas a comprender los vínculos entre las prácticas fotográficas, los procesos de legitimación artística y las dinámicas de circulación de las imágenes. Estas entrevistas no se conciben como evidencia representativa, sino como materiales de apoyo que permiten contextualizar los mundos sociales analizados.

Metodológicamente, el diálogo entre casos se ha estructurado a partir de tres criterios: (1) la escala de circulación de las imágenes (local, regional, global); (2) el tipo de práctica artística y comunitaria implicada; y (3) los efectos sociopolíticos observables en la transformación del espacio público. Este enfoque permite articular la teoría de Becker con un procedimiento analítico aplicable a futuras investigaciones sobre la sociología visual del arte urbano.

## 2. Becker y la fotografía como herramienta de análisis social



La obra de Howard Becker, particularmente su ensayo *Photography and Sociology* (1974), plantea una visión innovadora sobre el uso de la fotografía en la investigación social. Becker desafía la percepción convencional de la fotografía como un simple medio de representación visual, destacando su potencial como herramienta analítica para captar dinámicas sociales complejas. Desde esta perspectiva, la fotografía se concibe como un instrumento que permite a los sociólogos explorar las interacciones, relaciones y significados dentro de los mundos sociales que estudian (Becker, 1974). Este enfoque es particularmente relevante en el análisis del grafiti y el *street art*, prácticas que se desarrollan en el espacio público y cuya naturaleza efímera, simbólica y transgresora presenta desafíos únicos para su documentación y comprensión.

Una de las principales contribuciones de Becker al análisis de la fotografía en la sociología es su concepto de “generalización especificada” (Becker, 2007). Según este enfoque, las fotografías presentan casos específicos que, a pesar de no representar a la totalidad de un fenómeno, permiten ilustrar procesos sociales más amplios. Desde esta perspectiva, las imágenes fotográficas no buscan probar una hipótesis científica en términos cuantitativos, sino ofrecer testimonio visual de la existencia de ciertos patrones sociales, facilitando su comprensión y análisis (Becker, 2011). Además, la fotografía no solo complementa los métodos tradicionales de la sociología, sino que también permite capturar interacciones y dinámicas sociales que pueden pasar desapercibidas en otros formatos (Pessin, 2017). A través del análisis visual, los sociólogos pueden identificar patrones de comportamiento y aspectos estructurales de la vida cotidiana que enriquecen la comprensión de los fenómenos sociales (Grady, 2024).

El arte urbano ha sido históricamente un espacio de resistencia y cuestionamiento de los discursos oficiales, un lenguaje visual que opera en el margen de lo permitido y que desafía las narrativas hegemónicas. Por ejemplo, la aparición de ciertas obras de arte urbano en La Habana, en las que se hace alusión al concepto “ $2+2=5$ ” de 1984, la conocida novela de George Orwell ejemplifica el potencial del grafiti y el *street art* como dispositivos de crítica política y social. Esta expresión, utilizada en la novela como símbolo del control ideológico y la manipulación de la verdad, cobra un significado particular en el contexto cubano, donde las dinámicas de poder y la regulación del discurso público han sido cuestiones centrales en la vida cotidiana. Estas intervenciones corresponden al artista cubano Fabián López, creador además del personaje Supermalo. Esta figura representa a un hombre encapuchado, simbolizando el miedo a expresar libremente sus ideas y sentimientos en Cuba.

El mensaje “ $2+2=5$ ” funciona como una alegoría de la imposición de una verdad única, en la que la repetición de una afirmación falsa busca convertirla en realidad. En 1984, este eslogan es parte del aparato propagandístico del Partido, que obliga a los ciudadanos a aceptar racionalmente lo irracional como prueba de lealtad absoluta. En el espacio urbano de La Habana, esta referencia trasciende la literatura y se convierte en una intervención artística con una fuerte carga simbólica: el cuestionamiento de lo incuestionable, la imposición de discursos oficiales y la lucha por preservar la capacidad de pensar críticamente dentro de un sistema que tiende, desde varios aspectos, a uniformar el pensamiento. Dado el carácter efímero del arte urbano, la fotografía se convierte en un elemento central para su documentación y circulación. En el caso del “ $2+2=5$ ” en La Habana, las imágenes que registraron estos grafitis no solo aseguraron su permanencia más allá de la intervención original, sino que también amplificaron su impacto al llevar el mensaje más allá del espacio físico en el que fue creado. La fotografía no es un simple reflejo de la realidad, sino que juega un papel activo en la construcción del significado (Becker, 1995).

El contexto, en este caso, es crucial para la interpretación de la obra. En una ciudad donde la iconografía revolucionaria sigue dominando el paisaje visual y donde las paredes han sido tradicionalmente un medio de propaganda estatal, cualquier intervención que escape a esa narrativa adquiere automáticamente una connotación subversiva. Así, una frase que en otro lugar podría parecer simplemente una referencia literaria o un juego de palabras, en La Habana se transforma en una declaración política que pone en tensión los límites de la expresión pública. En este sentido, el mensaje “ $2+2=5$ ” en murales y grafitis en distintos puntos de La Habana no puede entenderse fuera de su contexto político. En una sociedad en la que el discurso oficial ha jugado un papel central en la construcción de la realidad social, esta frase opera como una ruptura simbólica que interpela al habitante de la ciudad y lo invita a cuestionar la información recibida.



Figuras 3 y 4. Obras de Fabián López, personaje Supermalo y  $2+2=5$ , barrio San Isidro, La Habana. Fotos: Ricardo Klein, 2023.

Por otra parte, si bien la fotografía ha sido marginada en gran parte de la sociología académica por considerarse “poco científica”, Becker argumenta que puede ser un recurso valioso para la investigación social (Becker, 1974; 2007). Las imágenes pueden revelar patrones de interacción, dinámicas de poder y procesos de cambio cultural que no siempre son evidentes en los datos cuantitativos o textuales. Sin embargo, su uso requiere una reflexión crítica sobre cómo se construyen y se presentan visualmente los fenómenos sociales (Becker, 1995). La fotografía contribuye a la creación y consolidación de relatos sobre la sociedad al documentar prácticas culturales y formas de interacción. Becker argumenta que, al capturar escenas específicas, las imágenes pueden servir como base para construir explicaciones más amplias sobre las relaciones sociales y los procesos de cambio en distintos contextos (Becker, 2007). Esto es particularmente relevante en el estudio del arte urbano, donde la fotografía, como se ha mencionado, permite analizar cómo el grafiti y el *street art* configuran nuevas formas de apropiación del espacio público (Grady, 2024).

La perspectiva de Becker también destaca el papel activo del investigador en el uso de la fotografía. Para el caso analizado, al capturar imágenes de obras de grafiti y *street art*, el sociólogo no solo observa y documenta, sino que participa en la construcción del significado de estas prácticas. Este proceso implica decisiones sobre qué fotografiar, cómo enmarcarlo y cómo interpretar las imágenes, decisiones que reflejan y al mismo tiempo configuran la comprensión del fenómeno estudiado (Grady, 2024). En esta línea, la fotografía no es un registro pasivo, sino una herramienta de producción de conocimiento que requiere reflexión teórica y metodológica. Pero también, la fotografía transforma estas prácticas en fenómenos visibles y analíticos dentro del espacio urbano (Klein, 2020). A través del lente fotográfico, estas expresiones artísticas se vuelven accesibles para un público más amplio y se insertan en debates tales como el uso del espacio público, la gentrificación, la creatividad urbana y las tensiones entre legalidad y transgresión (Klein & Bruce, 2024).

En esta línea, diversos autores han subrayado el potencial analítico de la fotografía en la investigación social. El ojo sociológico puede entrenarse para captar detalles que escapan a una observación superficial, permitiendo así una comprensión más profunda de las dinámicas urbanas y culturales (De Miguel, 2003a). A través de una mirada más crítica y entrenada, la fotografía se convierte en una herramienta para revelar aspectos de la realidad social que, de otro modo, podrían permanecer invisibles. En un sentido similar, la sociología de la fotografía no solo estudia las imágenes como documentos que registran la realidad, sino también como construcciones visuales que reflejan y modelan la realidad social, influyendo en la forma en que entendemos y representamos el mundo (De Miguel, 2003b). Desde este enfoque, las imágenes no se limitan a ser un registro de la realidad, sino que contribuyen activamente a la creación de narrativas sobre esa realidad. La fotografía opera como una fuente de sentidos, mediando entre la experiencia del investigador y la representación de los fenómenos estudiados (Suárez, 2008). Las fotografías tienen un poder único para capturar y transmitir significados, transformando lo cotidiano en algo digno de análisis, y permitiendo al investigador explorar dimensiones culturales, sociales y emocionales que podrían pasar desapercibidas en otros métodos de investigación. Estos enfoques sugieren que la fotografía no es solo un reflejo pasivo de la realidad social, sino también un instrumento activo que participa en su construcción e interpretación, ya que no solo documenta, sino que también influye en cómo comprendemos y representamos los fenómenos sociales (Becker, 1974, 1995).

### 3. El mundo del grafiti y el arte urbano, y el papel de la fotografía

#### 3.1. La fotografía como medio de legitimación interna y externa

En el ámbito del grafiti y el *street art*, la fotografía desempeña un rol central en tres dimensiones principales: documentación, legitimación y resignificación. Primero, permite registrar obras que, por su carácter temporal, suelen desaparecer rápidamente debido a la acción del tiempo, la intervención de otros artistas o las políticas de limpieza urbana. Este registro no solo conserva las obras como objetos de análisis, sino que también captura su contexto espacial, fundamental para comprender las interacciones entre arte, espacio público y sociedad. En segundo lugar, la fotografía opera como un mecanismo de legitimación dentro de los colectivos de artistas. Las imágenes fotográficas no solo validan la existencia de las obras, sino que también contribuyen al prestigio y reconocimiento de sus creadores en comunidades locales e internacionales. En los colectivos de artistas urbanos, la fotografía adquiere un papel simbólico al actuar como un medio de legitimación interna.

En estos contextos, el registro fotográfico de una obra sirve para otorgarle visibilidad dentro de la comunidad artística y más allá. La fotografía actúa como una evidencia tangible de la producción artística, esencial para validar el trabajo de los creadores en un entorno competitivo y altamente visual. Al compartir imágenes en redes sociales, plataformas digitales especializadas o exposiciones, los artistas urbanos aumentan su visibilidad y prestigio dentro de la comunidad artística. Este posicionamiento no solo contribuye a la consolidación de su identidad como creadores, sino que también fortalece su reputación frente a sus pares, reforzando su estatus en el “mundo del arte” (Becker, 1982). Bajo esta mirada, la fotografía se convierte en un vehículo para alcanzar el reconocimiento interno, que muchas veces es el primer paso hacia una mayor legitimidad cultural. Este fenómeno refleja cómo la visibilidad es un recurso clave en la construcción de capital simbólico en estos espacios, consolidándose como una herramienta clave para proyectar estas manifestaciones artísticas tanto dentro de los colectivos como hacia el exterior.

Podemos entender cómo el proceso de legitimación y prestigio en el grafiti y el *street art* no solo está influenciado por la creación de la obra en sí, sino también por las interacciones sociales que la enmarcan y las redes de actores involucrados en su circulación y validación. Becker (1982) sugiere que el arte es una construcción social, producto de un proceso colectivo de negociación entre los miembros del campo artístico.



Es decir, la fotografía no solo documenta la obra, sino que juega un rol activo en la construcción de su valor simbólico.

Por ejemplo, el caso de la “escalera” ilustra cómo la fotografía permite comprender la competencia simbólica dentro de los colectivos de arte callejero. En este contexto, las decisiones sobre qué obras tapar o respetar no dependen solo de su calidad estética, sino también del estatus del creador dentro de la jerarquía del colectivo y de su relevancia en el entramado simbólico de la comunidad. El concepto de “escalera” en el grafiti está vinculado al respeto por ciertas intervenciones artísticas que gozan de un reconocimiento especial dentro del colectivo. Las obras de artistas consagrados en la escena urbana, por ejemplo, suelen ser preservadas y no fácilmente alteradas por otros miembros. Se establece así un código no escrito en el que las piezas de mayor prestigio se respetan, incluso cuando otros artistas intervienen en el mismo espacio público.

Esta jerarquía refleja una “escala simbólica” que organiza a los miembros según su trayectoria y el reconocimiento adquirido a lo largo del tiempo. Su estructura social interna está influenciada por la historia personal de los artistas, que se construye a través de sus intervenciones y de las relaciones que establecen en el campo del arte urbano. En este proceso, la fotografía desempeña un papel clave al documentar las obras, pero también los contextos en los que surgen, facilitando así el análisis y la comprensión de estas dinámicas sociales.



Figuras 5 y 6. Ejemplos de “escalera” en Barcelona. A la izquierda, una bomba puede tapar a una firma del grafiti porque es una obra más elaborada. A la derecha, diferentes tipos de *paste-up*, ninguno tapa a otro, se encuentran en el mismo escalón. Fotos: Ricardo Klein, 2024.

A través de la fotografía, se puede observar cómo algunos artistas logran un estatus icónico, no solo por la calidad de sus obras, sino por la historia que estas cuentan. Por ejemplo, la figura de *Banksy* ilustra cómo la fotografía contribuye a la construcción de un estatus icónico en el arte urbano: muchas de sus obras desaparecen rápidamente o son retiradas, pero su documentación fotográfica permite mantenerlas en circulación y reforzar su valor simbólico. De manera similar, en ciudades como Barcelona o Montevideo, la difusión fotográfica de obras de artistas como *El Pez* o *Luz Marina* ha consolidado su reconocimiento dentro de comunidades locales y plataformas internacionales. En estos casos, la fotografía no solo preserva las obras efímeras, sino que participa activamente en la creación del relato biográfico y artístico que sostiene su legitimidad dentro de la escena. A medida que se consolidan como “leyendas” o figuras reconocidas del arte urbano, estos artistas siguen siendo respetados y mantenidos en el imaginario colectivo, a pesar de disminuir su producción en la calle. Este fenómeno puede ser relacionado con las nociones de capital simbólico de Pierre Bourdieu (2012), donde el reconocimiento social dentro de un campo no solo depende de la cantidad de trabajo producido, sino también de la reputación y el capital cultural acumulado a lo largo del tiempo.

La perspectiva de Becker sobre la fotografía como un instrumento de “legitimación” no es simplemente un medio de registro de la obra en el espacio público, sino que forma parte de un proceso más amplio de socialización en el que los actores involucrados (artistas, espectadores, fotógrafos, curadores, etc.) negocian el significado de la obra dentro del campo del arte urbano. La visibilidad que ofrece la fotografía en redes sociales contribuye a que la obra sea percibida como parte del circuito artístico legitimado, además de por su ubicación física, por su circulación digital.

Becker también destaca la importancia de los grupos y las redes de apoyo en la validación de una obra (Becker, 1982). En el grafiti y el *street art*, los colectivos artísticos se desarrollan tanto en entornos físicos como en plataformas digitales, donde la fotografía actúa como un medio de cohesión. La circulación de imágenes en redes sociales como Instagram fomenta la creación de un “campo” virtual de artistas y seguidores, donde el prestigio y el reconocimiento se negocian a través de la cantidad de interacción digital (*likes*, comentarios, fotos compartidas), lo que influye en la posición del artista dentro del campo (MacDowell, 2019). Este fenómeno responde a la lógica del *getting up* (Castleman, 2002), donde la visibilidad y la reiteración del nombre del artista son fundamentales para la construcción de su estatus. El acto de “hacerse visible” a través de la fotografía y las plataformas en línea permite que los artistas urbanos construyan su prestigio sin necesidad de la validación tradicional del mercado del arte. La fotografía favorece el redefinir las dinámicas de legitimación en los mundos del arte. Tradicionalmente, las formas de legitimación en el arte han estado mediadas por instituciones formales como museos, galerías o críticos establecidos. Sin embargo, en el caso del grafiti y el *street art*, la fotografía, junto con las nuevas tecnologías y las redes sociales, permite que los artistas se legitimen dentro de circuitos informales y alternativos (Klein, 2020). Un ejemplo de ello puede observarse en la trayectoria de artistas como Martha Cooper, cuyas fotografías del grafiti neoyorquino en los años ochenta no solo documentaron una escena subterránea, sino que contribuyeron decisivamente a su reconocimiento público y académico (Cooper & Chalfant, 1984). En el contexto contemporáneo, plataformas digitales como *Instagram* han desempeñado una función análoga: artistas urbanos como Okuda o Boa Mistura han utilizado la fotografía para proyectar su trabajo más allá de los muros locales, alcanzando visibilidad internacional sin depender de los circuitos tradicionales del arte. Estos casos muestran cómo la fotografía no solo registra, sino que produce reconocimiento y legitimidad dentro de los mundos del arte urbano, articulando redes de colaboración, patrocinio y difusión que trascienden la escala local. Pero también, esta legitimación se articula dentro de los circuitos internacionales del arte contemporáneo, donde las obras de grafiti y *street art* adquieren un valor simbólico que va más allá de su contexto originario (MacDowell, 2019).

La digitalización ha transformado la competencia dentro del grafiti, extendiendo las disputas simbólicas desde el espacio urbano al virtual. La fotografía, como mediadora cultural, contribuye a la creación de este capital simbólico (Bourdieu, 2012), ya que facilita la circulación y la validación de las obras en plataformas que amplían el alcance del artista, permitiéndole ganar reconocimiento más allá de los límites físicos y locales. Esta no solo conserva y difunde la obra, sino que también participa activamente en la negociación social del valor artístico, facilitando la validación en un campo más amplio y globalizado, en el que las redes sociales y la circulación digital juegan un papel central en la competencia por el capital simbólico.

Este proceso de validación *online* no solo refleja la popularidad de una obra, sino que también redefine la manera en que los artistas y su trabajo son reconocidos dentro de la comunidad artística global. Es decir, las redes sociales han modificado los códigos internos de reconocimiento dentro de la comunidad del grafiti. Si bien el respeto por la obra ajena sigue siendo una norma fundamental, la competencia por la visibilidad se ha intensificado en el espacio digital. La “guerra de tapadas” (conflictos por superposición de obras) ahora tiene su correlato en la disputa por la atención *online*, donde el prestigio se mide por el alcance y la recepción de las publicaciones fotográficas.

### 3.2. La fotografía como herramienta de mediación y circulación

Becker sostiene que la fotografía, al igual que otras formas de producción cultural, no tiene un significado intrínseco, sino que su interpretación depende del contexto en el que se produce y circula. Así, el significado de una imagen no es fijo, sino que varía según los usos y expectativas de los actores que la interpretan (Becker, 1995). Las fotografías no pueden ser entendidas de manera aislada, sino que adquieren sentido dentro de un marco social e histórico. La misma imagen puede ser interpretada como un documento periodístico, una pieza de arte o un estudio sociológico, dependiendo del entorno en el que se presente. Este enfoque resalta la importancia del contexto en la construcción de significado y cuestiona la idea de que las imágenes son pruebas objetivas de la realidad (Becker, 1995). Desde esta perspectiva, no son representaciones objetivas de la realidad, sino construcciones sociales que dependen tanto del fotógrafo como del contexto en el que son producidas y analizadas. Su significado no está dado, sino que se negocia a partir de las experiencias del espectador y de las preguntas que los investigadores plantean sobre ellas. La fotografía se convierte en un medio de exploración sociológica más que una simple forma de evidencia (Grady, 2024).

Las fotografías no pueden ser consideradas pruebas absolutas de la realidad, ya que están construidas desde la perspectiva del fotógrafo y pueden ser manipuladas para transmitir una determinada visión del mundo (Becker, 1974). Sin embargo, su valor como evidencia en las ciencias sociales radica en su capacidad para ilustrar fenómenos sociales concretos y hacer visibles aspectos de la realidad que podrían pasar desapercibidos en otros formatos. Más que demostrar una “verdad objetiva”, las imágenes fotográficas deben ser interpretadas en función del contexto en el que fueron producidas y utilizadas (Becker, 2011). A diferencia de otros formatos narrativos, las imágenes visuales no siempre establecen relaciones explícitas entre los elementos que presentan, lo que deja un margen de ambigüedad que el observador debe completar con su propio conocimiento y experiencia. Este proceso convierte a la fotografía en un medio dinámico, en el que el significado se construye de manera colectiva a partir de múltiples perspectivas (Becker, 2011).

En este sentido, desde una perspectiva beckeriana, la fotografía y el grafiti y el *street art* no es una mera herramienta de registro, sino un elemento activo que podría contribuir a la construcción y transformación de significados culturales. Esta función no es neutra, ya que la fotografía, como práctica social y técnica, intercede en las dinámicas de producción, circulación y recepción del arte urbano. Al capturar y difundir las obras



de grafiti y *street art*, la fotografía articula tensiones entre diversos polos, como lo local y lo global, lo efímero y lo permanente, lo individual y lo colectivo. Estos contrastes y tensiones no solo reflejan los desafíos inherentes a las prácticas del arte urbano, sino que también contribuyen a redefinir las dinámicas de legitimación y valorización dentro de los mundos del arte contemporáneo.

Precisamente, una de las principales tensiones en el análisis de la fotografía del grafiti y el *street art* es la relación entre lo local y lo global (Klein, 2016). Aunque muchas de estas obras están profundamente enraizadas en contextos urbanos específicos, la fotografía permite su difusión global, transformándolas en símbolos universales que trascienden su origen. Al compartir imágenes a través de redes sociales y medios internacionales, se otorga visibilidad a artistas, redefiniendo el carácter de lo local y conectando diversas comunidades y redes de artistas (MacDowell, 2019). En este contexto, las redes sociales introducen una dinámica pluriescalar que transforma la circulación del arte urbano y reconfigura el espacio social producido. Las plataformas digitales no solo amplifican la difusión de las imágenes, sino que alteran las temporalidades y los modos de presencia del arte en la ciudad: una intervención efímera puede adquirir continuidad simbólica a través de su circulación global, mientras que las interacciones locales se proyectan en redes transnacionales de reconocimiento y colaboración. Esta mediación digital multiplica las escalas de visibilidad —local, regional y global— y genera nuevas formas de agencia cultural y política, donde la fotografía funciona como interfaz entre los espacios físicos de la práctica y los entornos virtuales de legitimación. Así, la dimensión pluriescalar de las redes sociales amplía los marcos analíticos tradicionales sobre la sociología visual, permitiendo comprender cómo las imágenes del arte urbano conectan diferentes espacios y públicos, y cómo participan en la construcción de reconocimiento y prestigio en distintos niveles, desde lo local hasta lo global (Klein, 2024; MacDowell, 2019).

Además, el grafiti y el *street art* son, por su naturaleza, efímeros; muchas obras están destinadas a desaparecer rápidamente debido a factores como la intervención de las autoridades o el deterioro. Sin embargo, la fotografía convierte esta transitoriedad en una forma de permanencia, preservando las obras en el tiempo y proyectándolas más allá de su existencia física. Esta transformación del efímero en lo permanente no solo establece un vínculo entre el arte urbano y el mercado del arte, sino que también permite que las obras sean vistas y valoradas en el futuro, independientemente de su presencia en el espacio público.

Un ejemplo sobre lo que se viene planteando podría ser la iniciativa de *muros libres* en Barcelona, que permite a los artistas intervenir el espacio público de manera legal, transformando la efimeridad del grafiti en una estrategia de visibilización y legitimación a través de la fotografía. Ante el endurecimiento de las políticas municipales hacia el arte urbano en Barcelona, surgieron alternativas, como esta, que buscaban equilibrar la necesidad de expresión artística con las nuevas normativas. En este contexto, los *muros libres* emergieron en la ciudad como una estrategia que ofrecía un espacio legal para la intervención artística (Klein, 2024).

La implementación de la Ordenanza Cívica en Barcelona en 2006 marcó un punto de inflexión en la escena del grafiti y el *street art* local, instaurando un régimen de “tolerancia cero” que limitó severamente la práctica de estas expresiones en el espacio público (Ordenanza Cívica, 2006). En respuesta a este contexto restrictivo, comenzaron a surgir iniciativas privadas y colectivas que buscaban ofrecer alternativas viables para la producción artística urbana. Entre estas propuestas, iniciativas de *muros libres* en la ciudad han sido fundamentales, ya que no solo permiten la creación de obras de manera legal, sino que también reconfiguran la relación entre efimeridad, legitimación y visibilidad dentro del grafiti y el *street art*.

A este respecto, uno de los principales gestores de proyectos de arte urbano en Barcelona menciona:

Empieza en 2006, nos pilla pintando *stencil* y nos pilla pintando el cambio de paradigma. El paso de la libertad, la edad de oro, a la represión y a las políticas de tolerancia cero, a partir de la implementación de la Ordenanza (Xavi Ballaz · BMurals).

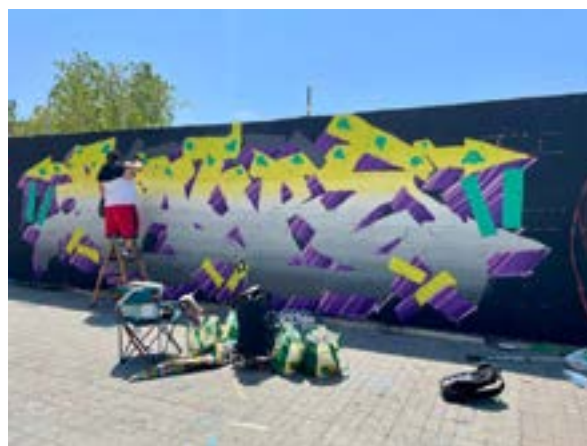
De manera similar, el gestor cultural que inició proyectos vinculados al arte urbano y a los *muros libres* en Barcelona sostuvo:

Al final, son 15 personas pintando el mismo día en medio de Barcelona. ¡Hostia! Esto hacía años que no pasaba. Es un paso, bueno. Está la parte de gente que no pinta, que puede salir ahora a la calle y que no saldría de forma ilegal, que estaba en estudios y que ahora está empezando a pintar (Marc García · Rebobinart).

Siguiendo la perspectiva de Howard S. Becker (1995), la fotografía documenta una realidad visual, pero también participa activamente en la construcción del prestigio y la legitimidad dentro de los mundos del arte. A este respecto, la posibilidad de difundir imágenes de murales realizados en *muros libres* no solo amplifica el alcance de los artistas, sino que también contribuye a su posicionamiento en el campo artístico y comercial. La circulación de estas imágenes en redes sociales permite que los artistas urbanos trasciendan las limitaciones del espacio físico y proyecten su obra en un ámbito global, generando nuevas dinámicas de reconocimiento y valoración cultural.

El concepto de *muros libres* plantea una resignificación del carácter efímero del grafiti y el *street art*. Tradicionalmente, la efimeridad ha sido una de las características centrales de estas prácticas, dado que su permanencia en el espacio público está sujeta a múltiples factores: la acción de las autoridades, la superposición de nuevas obras y el propio desgaste material. Sin embargo, en el contexto de los *muros libres*, la efimeridad no implica la desaparición definitiva de la obra, sino que se transforma en una estrategia de producción y difusión que encuentra en la fotografía un aliado esencial. Aquí, la fotografía se convierte en un elemento central en la circulación y valorización de las obras. Estos espacios permiten que los artistas puedan generar registros fotográficos de sus intervenciones sin temor a sanciones. De esta manera, la fotografía adquiere un doble propósito: por un lado, funciona como un medio de archivo que conserva la

memoria visual de la obra, y por otro, actúa como una herramienta de promoción dentro de redes sociales y plataformas digitales.



Figuras 7 y 8. Muros libres en el barrio de Poble Sec, Barcelona. Fotos: Ricardo Klein, 2023.

#### 4. Conclusiones

La obra de Howard S. Becker ha proporcionado un marco teórico fundamental para comprender cómo la fotografía no es solo un medio de documentación, sino una herramienta sociológica que interviene activamente en la construcción y transformación de significados culturales. En el caso del graffiti y el *street art*, la fotografía discute la idea de lo efímero en la obra, además de influir en su proceso de legitimación, en la consolidación de redes de artistas y en la circulación de estas manifestaciones dentro de distintos circuitos culturales y económicos.

Desde el marco analítico de Becker, la fotografía en el graffiti y el *street art* debe entenderse como parte de los *mundos del arte*, donde cada actor involucrado (artistas, fotógrafos, curadores, coleccionistas, espectadores) desempeña un papel en la construcción del significado y la legitimación de estas prácticas. La producción artística no ocurre en el vacío, sino dentro de una red de interacciones donde la fotografía actúa como un nodo central que conecta distintos niveles de validación y circulación.

Además, siguiendo la idea de Becker sobre la construcción social del arte, la fotografía en el graffiti y el *street art* refuerza la noción de que el valor artístico no es intrínseco a la obra, sino que se construye a través de procesos de negociación simbólica entre diferentes actores. De este modo, la fotografía es un dispositivo que participa en la definición de qué se considera arte y qué no, especialmente cuando estas imágenes ingresan en espacios institucionales como galerías o museos.

Por otro lado, la fotografía también permite capturar las relaciones de cooperación y conflicto dentro del mundo del graffiti y el *street art*. En primer lugar, documenta la competencia simbólica entre artistas dentro de los colectivos, evidenciando jerarquías y disputas por la visibilidad y el reconocimiento. En segundo lugar, registra las tensiones entre estos colectivos y las instituciones que buscan regular o apropiarse del arte urbano, ya sea mediante su criminalización o su incorporación en circuitos comerciales. Así, la fotografía se convierte en una herramienta fundamental para analizar cómo los artistas negocian su posición dentro del campo del arte y cómo estas dinámicas de validación trascienden lo local a través de la circulación digital.

Asimismo, el análisis sociológico del graffiti y el *street art* a través de la fotografía pone en evidencia la tensión entre lo efímero y lo permanente. La fotografía convierte obras destinadas a desaparecer en registros visuales que permanecen en el tiempo, pero este proceso no es neutral. La permanencia que otorga la fotografía resignifica la obra en función del contexto en el que se difunde, ya sea en redes sociales, publicaciones académicas, exposiciones o el mercado del arte. Esto plantea preguntas sobre la apropiación de estas imágenes y la relación entre el artista, el fotógrafo y el público, problematizando quién define el valor y la interpretación de la obra una vez que ha sido capturada.

En el contexto digital, la fotografía ha redefinido las formas de reconocimiento en el graffiti y el *street art*. La visibilidad en redes sociales se ha convertido en un mecanismo de legitimación paralelo al reconocimiento dentro de la comunidad artística tradicional. Esto ha generado una competencia no solo por la intervención en el espacio público, sino también por la circulación de las imágenes en el entorno digital. Este fenómeno ilustra cómo la fotografía participa activamente en su difusión, estableciendo nuevas dinámicas de poder dentro del campo del arte urbano. En contextos de censura o represión, la fotografía también cumple una función de resistencia, preservando obras que de otro modo desaparecerían sin dejar rastro. En estos casos, el registro fotográfico no solo documenta la obra, sino que la convierte en un testimonio de las tensiones políticas y sociales que la rodean. La fotografía, por tanto, releva la lucha por el espacio público, el control del discurso visual y las estrategias de resistencia frente a la hegemonía cultural e institucional.

Finalmente, desde la perspectiva de Becker, la fotografía también permite analizar cómo el graffiti y el *street art* operan como prácticas situadas dentro de contextos específicos. La manera en que una obra es fotografiada, circulada y percibida no es homogénea, sino que está atravesada por las condiciones locales en las que se produce. Esto refuerza la idea de que el graffiti y el *street art* no pueden analizarse de manera

aislada, sino dentro del ecosistema sociocultural en el que emergen, donde la fotografía actúa como un mediador clave en la interacción entre los artistas, la ciudad y el público.

## 5. Bibliografía

- Abel, E. (2008): "American Graffiti: The Social Life of Segregation Signs", *African American Review*, 42(1), pp. 9–24.
- Austin, J. (2001): *Taking the train: How graffiti art became an urban crisis in New York City*, New York, Columbia University Press.
- Becker, H. S. (1974): "Photography and sociology", *Studies in the Anthropology of Visual Communications*, 1(1), pp. 3–26. <http://doi.org/10.1525/var.1974.1.1.3>
- Becker, H. S. (1982): *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press.
- Becker, H. S. (1995): "Visual sociology, documentary photography, and photojournalism: It's (almost) all a matter of context", *Visual Sociology*, 10(1–2), pp. 5–14. <https://doi.org/10.1080/14725869508583745>
- Becker, H. S. (2007): *Telling About Society*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Becker, H. S. (2011): "Evidencia visual: un séptimo hombre, la generalización especificada y el trabajo del lector", *Quaderns-e de l'Institut Català d'Antropologia*, 16(1–2), pp. 38–50.
- Blanché, U. (2015): "Street art and related terms - discussion and working definition", *Street art & Urban Creativity Scientific Journal*, 1(1), pp. 32–39.
- Blum, A. (2001): "Scenes", *Public*, 22–23(Clarke), pp. 7–35.
- Bourdieu, P. (2012): *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus.
- Bourdieu, P. (2022): *El sentido social del gusto: Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- Bruce, C. F. (2019): *Painting Publics: Transnational Legal Graffiti Scenes as Spaces for Encounter*, Philadelphia, Temple University Press.
- Bruce, C. y R. Klein (2024): "Looking for dialogues in the global creative city: street art and tourism as a link", en Bruce, C. y R. Klein, eds., *Creative Cities, Tourism and Street art in a Global Frame. The City as Discovery*, Londres, Palgrave Macmillan, pp. 1–25.
- Castleman, C. (2002): *Getting Up/Hacerse ver. El graffiti metropolitano en Nueva York*, Madrid, Capitán Swing.
- Chang, J. (2006): *Total Chaos: The Art and Aesthetics of Hip-Hop*, New York, Basic Books.
- Chang, J. (2014): *Generación Hip-Hop. De la guerra de pandillas y el graffiti al gangsta rap*, Buenos Aires, Caja Negra Editora.
- Ciudad González, C. (2011): "Fotografiar graffiti: siguiendo el rastro de 'los otros' a través de sus huellas en la ciudad", *Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia*, 16(1–2), pp. 159–172.
- Collins, R. (2004): *Interaction ritual chains*, Princeton, Princeton University Press.
- Cooper, M. y H. Chalfant (1984): *Subway art*, Londres, Thames & Hudson.
- De Certeau, M. (1984): *The practice of everyday life*, Berkeley, University of California Press.
- Ducci, M. E. (2000): "Santiago: territorios, anhelos y temores. Efectos sociales y espaciales de la expansión urbana", *EURE: Revista Latinoamericana de Estudios Urbano Regionales*, 26(79), pp. 5–24.
- Farrell, M. (2001): *Collaborative circles: Friendship dynamics and creative work*, Chicago, University of Chicago Press.
- Florida, R. (2002): *The rise of the creative class: And how it's transforming work, leisure, community and everyday life*, New York, Basic Books.
- Grady, J. (2024): "Howard S. Becker and visual sociology", *Visual Studies*, 39(3), pp. 390–394. <https://doi.org/10.1080/1472586X.2024.2353519>
- Harvey, D. (2012): *Rebel cities: From the right to the city to the urban revolution*, London, Verso Books.
- Herrera, C. y S. Olaya (2011): "Ciudades tatuadas: Arte callejero, política y memorias visuales", *Nómadas (Col)*, 35, pp. 99–116.
- Klein, R. (2016): "Creativity and territory. The construction of centers and peripheries from graffiti and street art", *Street art & Urban Creativity Scientific Journal*, 2(2), pp. 6–15.
- Klein, R. (2020): "Construcciones de ciudad y espacio público desde el graffiti y el street art. Aportes desde un análisis de la fotografía", *Revista Universitas Humanística*, número, volumen, pp. 1–23.
- Klein, R. (2024): "Barcelona. The constitution of alternative tourism and the diversification of street art", en R. Klein y C. Bruce, eds., *Creative Cities, Tourism and Street art in a Global Frame. The City as Discovery*, Londres, Palgrave Macmillan, pp. 141–167.
- Klein, R. (2025): "Towards a social ecology of urban art. Participation, community and sustainability", en B. Mickov, ed., *Culture Innovation and the Green Economy: Towards a Sustainable Future in Europe*, Londres, Routledge Publishing, pp. 71–94.
- Klein, R. y C. Bruce (2024): "Tensions, challenges, and future perspectives on the city as discovery", en R. Klein y C. Bruce, eds., *Creative Cities, Tourism and Street art in a Global Frame. The City as Discovery*, Londres, Palgrave Macmillan, pp. 255–267.
- Lachmann, R. (1988): "Graffiti as career and ideology", *American Journal of Sociology*, 94(2), pp. 229–250.
- Ley, D. y R. Cybriwsky (1974): "Urban graffiti as territorial markers", *Annals of the Association of American Geographers*, 64(4), pp. 491–505.
- Liebaut, M. (2012): "L'artification du graffiti et ses dispositifs", en N. Heinich, R. Shapiro y F. Brunet, eds., *De l'artification: enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, pp. 151–169.



- Linares Sánchez, M. (2021): "La fotografía como herramienta de análisis sociocultural: Aproximaciones visuales en Latinoamérica", *Revista de Antropología Visual*, 29, pp. 1-18.
- López, Á. (1998): "El arte de la calle", *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 84, pp. 173-194.
- MacDowell, L. (2019): *Instafame: Graffiti and Street art in the Instagram Era*, Bristol, Intellect Books.
- Miguel, J. M. de (2003a): "El ojo sociológico", *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 1, pp. 49-88.
- Miguel, J. M. de (2003b): "Para una sociología de la fotografía", *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 84(98), pp. 83-124.
- Moncrieff Zabaleta, H. y L. Espinoza Nieto (2023): "Hacia una sociología visual. Epistemologías y experiencias con la fotografía en México", *Estudios Sociológicos de El Colegio de México*, 42, pp. 1-22. <https://doi.org/10.24201/es.2024v42.e2325>
- Morrison Ariyo, Ch. (2024): *Metagraffiti: Graffiti Art and the Urban Image in Latin America*, New Brunswick, Rutgers University Press.
- Pessin, A. (2017): *The Sociology of Howard S. Becker: Theory with a Wide Horizon*, Chicago, University of Chicago Press.
- Rojas Cáceres, S. (2024): "La fotografía como instrumento identitario para el trabajo social", *Fronteras*, 22, pp. 157-170.
- Schelotto, S., P. Roland y M. Roux (2014): *Espacios Públicos*, Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura.
- Shapiro, R. y N. Heinich (2013): *De l'artification: Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Smith, N. (1996): *The new urban frontier: Gentrification and the revanchist city*, Londres, Routledge.
- Straw, W. (2004): "Cultural scenes", *Loisir et Société*, 27(2), pp. 411-422.
- Suárez, H. J. (2008): *La fotografía como fuente de sentidos*, San José, FLACSO.
- Zukin, S. (2010): *Naked city: The death and life of authentic urban places*, Oxford, Oxford University Press.
- Documentos:
- Ordenanza de medidas para fomentar y garantizar la convivencia ciudadana en el espacio público de Barcelona* (2005): Ayuntamiento de Barcelona, Barcelona.
- Entrevistas realizadas:
- Proyectos privados de arte urbano y creatividad urbana (Barcelona): Xavi Ballaz (BMurals), Marc García (Rebobinart)
- Proyectos comunitarios de Arte Urbano (Santiago de Chile): Roberto Hernández, director del Museo a Cielo Abierto en San Miguel

Todas las fotografías: © Ricardo Klein