

Lo grotesco: nuevas perspectivas de lo orgánico en el trabajo del artista visual *Chivocaprino*

Luis Enrique Cháidez Leos & Fernando Hernández Ramos

(Universidad Autónoma de Chihuahua, México)¹

Resumen: La expresión artística urbana en Chihuahua manifiesta una pluralidad de sentidos que no han sido tan abordados dentro de la crítica regional, ya que esta se ha enfocado en la producción artística de los pueblos originarios, sin una preocupación estética por las nuevas propuestas artísticas. Por medio del trabajo del artista visual *chivocaprino* se evidencia una tendencia a una nueva expresión del grotesco; haciendo uso de la exageración de elementos orgánicos. Dichos elementos son usados para generar una sensación de abyección en el espectador, que pueden analizarse desde distintas ópticas, ampliando la perspectiva obtenida al abordar la obra. Interpretando su trabajo como un nuevo acercamiento a la realidad mediante el cuerpo; configurando una estética de lo brutal.

Palabras clave: Grotesco, Arte visual urbano, Orgánico, Arte chihuahuense, Cuerpo deformado, Abyección, Estética de lo brutal.

Abstract: The urban artistic expression in Chihuahua city manifest a plurality of senses that haven't been studied by the regional critic, since it focused in the native peoples artistic productions, without a aesthetic preoccupation for the new artistic proposals. Through the work of the visual artist *chivocaprino* it evidence a tendency of a new expression of the grotesque; making use of the exaggeration of organic elements. Those elements are used to generate a sensation of abjection in the spectator, that could be analyzed from different optics, broadening the perspective gained when approaching the work. Interpreting his work as a new approach to reality through the body; setting up an aesthetic of the brutal.

Keywords: Grotesque, Urban visual art, Organic, Chihuahuan art, Deformed body, Abjection, Aesthetic of the brutal.

Recibido: 6 de octubre. Aceptado: 4 de noviembre.

1. Luis Enrique Cháidez Leos: Estudiante de noveno semestre de Letras Españolas por la UACH. Miembro del Grupo de Investigación Literatura y Cultura en el Norte de México. Impartió el taller "Cuento breve, léase despacio" dentro del marco de la XXXVII Semana del Humanismo de la Facultad de Filosofía y Letras de la UACH.

Fernando Hernández Ramos: Estudiante de noveno semestre de Letras Españolas por la UACH. Miembro del Grupo de Investigación Literatura y Cultura en el Norte de México. Colaboró en la organización del VII Encuentro Nacional de Escritores Jóvenes Jesús Gardea.

Desde tiempos antiguos el muro ha sido utilizado como medio de expresión y transmisión de conocimiento al entablar un diálogo con el espectador. Como señala Garí, “los espacios parietales se han constituido en soporte de escritura en muchas civilizaciones, y también han sido, hasta el siglo XIV, la superficie principal en que se ha llevado a cabo la producción artística” (21). En Egipto, por ejemplo, los muros de los templos eran usados para plasmar su cosmogonía o provocar estímulos de diversa índole (tal es el caso de los encontrados en la tumba de Tutmosis III). Sin irnos tan lejos, las civilizaciones azteca y maya hacían uso de los muros con el mismo fin. Podemos reconocer una necesidad básica del ser humano en la búsqueda de expresarse en un muro, incluso si nos remontamos a la prehistoria, en el arte rupestre encontramos esta misma necesidad.

La intervención de un muro (especialmente público) no representa un acto ingenuo, porque en él existe una lectura obligada por parte del espectador. Diariamente transitamos por espacios llenos de muros, consecuencia del crecimiento urbano. En estas nuevas ciudades-muro existe un diálogo constante entre artista y espectador, el cual está obligado a entrar en contacto con la obra y verse afectado por ella.

un código o modalidad discursiva en el que emisor y receptor realizan un particular diálogo desde el mutuo anonimato en un lugar donde éste no está permitido, construyendo con diferentes instrumentos un espacio escriturario constituido por elementos pictóricos y verbales en osmosis y amalgama recurrente (Garí, 26)

No es gratuito que las grandes empresas, instituciones y sistemas de gobierno vean en el muro la oportunidad ideal de promocionarse. En Chihuahua encontramos los anuncios de las ferias, campañas publicitarias y propaganda política inmersos en el hábitat urbano.



Figura 1. Fotografía de la calle Juan Escutia.

De igual manera ocurre lo mismo con el grafiti, el cual pretende/busca una re-apropiación de estos espacios bajo el pretexto de lo público cayendo en la ilegalidad. El escritor de grafiti plasma su tag (firma) en el muro reconociendo la trasgresión que el acto implica. Arturo Pérez-Reverte menciona en su artículo Si es legal, no es grafiti: “Es el concepto clave: ilegal. [...] Es el término que, para muchos, traza la frontera entre

las reglas del asunto, el grafiti puro de toda la vida, el escritor que no se adapta ni se doblega [...] y el que coquetea o se deja seducir por palabras domesticadas de las que a menudo se apropian las instituciones y los marchantes de arte”, de igual forma Rector en entrevista con Camila Elena Arranz menciona: “El graffiti estrictamente es ilegal; si no es ilegal, no es graffiti [...]. Si somos objetivos, no hay dicotomía entre arte y vandalismo: es vandalismo, lo que no excluye que algunas piezas puedan ser obras de arte”; así mismo en una plática que sostuvimos con Chivocaprino (de quien hablaremos más adelante) defiende la esencia del grafiti como un acto ilegal y el placer del mismo en ofrecer una lectura obligada a las personas.² Como vemos reflejado en el pensamiento de los escritores de grafiti la ilegalidad del mismo es su médula, irrumpiendo en lugares no planeados para ello, obligando al espectador a establecer un diálogo con el grafiti.



Figura 2 y 3. Fotografía de la calle Eusebio Baez.

Se les conoce como escritores de grafiti por escribir en los muros, dejar su tag el cual es su identificación ante el mundo, y la elección del mismo no es aleatoria, sino que conlleva un proceso estilístico como psicológico. En el caso de Rector él hace la aclaración de haber elegido su tag a partir de “La expresión popular de “estudiar en la carrera de la vida” le dio la idea, erigiéndose como autoridad en la materia.” (Entrevista a Rector por Camila Elena Arranz en la revista Harlan. Enero, 2014), es decir, la elección del nombre carga un significado profundo ante el cual define su identidad. En cambio con Chivocaprino (quien firmaba como Nerok) la elección del nombre recurre más a lo estilístico de la gráfica; la manipulación de las letras para un fin estético. Esta libertad estilística que confiere a las letras de su firma lo destaca dentro de su escuela. Hoy en día ha decidido firmar con el año.

Este recurso no guarda su ingenio únicamente en la comedia, sino en la manipulación de los elementos corporales para la construcción de las grafías.

2. Entrevista no publicada.

Dichos elementos estarán presentes de forma constante en su obra, los cuales pertenecen a la categoría estética de lo grotesco. Gozávez Izquierdo en su artículo La pervivencia de lo grotesco De Jerónimo Bosco a Paul McCarthy menciona que Kayser:

determina para lo grotesco, una serie de características, como son la sorpresa, la repugnancia y la carcajada. Al mismo tiempo, la definición de este autor engloba tanto a lo monstruoso, entendido como lo híbrido o lo fronterizo entre lo mecánico y lo orgánico (el grotesco "técnico"), como a lo monstruoso representado por animales fantásticos o reales, susceptibles de causar un sentimiento de terror o de provocar extrañeza. (122)

Estas tres características se hacen presentes en la firma anterior (figura 4) de la siguiente manera:

- La sorpresa.- Recae en el hecho de la lectura obligada del espectador al momento de presenciar un contenido fuera de las estéticas convencionales.

- La repugnancia.- Se evidencia en el hecho de hacer uso de la corporalidad privada (un seno, el trasero y el ano), combinándolo con lo visceral y la mucosidad.

- La carcajada.- El uso lúdico de la firma radica en el chiste –¿con qué firmas?– Con el ano.



Figura 4. Fotografía en las afueras de la ciudad en el festival Desértico MX.

Si bien para Kayser estos tres elementos constituyen la *esencia* de lo grotesco, Bajtín propone una lectura de lo grotesco a partir del cuerpo, de sus límites, placeres y todo lo que reconoce para él mismo:

el cuerpo grotesco no está separado del resto del mundo, no está aislado o acabado, ni es perfecto, sino que sale fuera de sí, franquea sus propios límites. El énfasis está puesto en las partes del cuerpo en que éste se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrescencias tales como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz. En actos tales como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la agonía, la comida, la bebida y la satisfacción de las necesidades naturales, el cuerpo revela su esencia como principio en crecimiento que traspasa sus propios límites. (Bajtín, 23)

En el graffiti anterior, las expresiones corporales son los mismos límites del cuerpo, no sólo por ser un extremo del mismo, sino por el tabú al tratar partes que están provistas de un significado íntimo y censurado. Al evidenciar estas partes del cuerpo se juega con la naturaleza del espectador, ya que este vuelve a su sentido más material. Tal es la atracción-repulsión (abyección, concepto que será retomado posteriormente) por estos elementos corporales que el espectador se pierde en ellos e ignora la firma que está hecha a partir de la deformación de la corporeidad hibridándose con las grafías originales. La firma del autor chivocaprino tiene elementos propios de su estilo personal que en un principio creíamos de uso exclusivo para su tag, pero en revisiones posteriores al trabajo completo del artista se puede apreciar una línea de estilo permanente. Por lo que la firma personal de cada autor pasa a ser su estilo y no tanto las grafías usadas. De ahí la importancia de analizar los elementos presentes en toda su obra.

Los avances tecnológicos siempre afectan a la manera de producción artística así como el acercamiento del espectador a la obra. Tenemos como ejemplo la escritura digital (E-Literatura) de Mónica Nepote, donde se pueden intervenir los poemas con distintos medios digitales que enriquecen el significado. Esta clase de elementos permiten que el lector intervenga en la obra, que ayude a crearla mientras es leída. Otro ejemplo sería el poder escuchar nuestra música favorita en cualquier lugar sin tener que ir a los conciertos de los artistas por medio de uso de aplicaciones como Spotify. También el uso de streaming para ver programas o películas antes exclusivos de televisión o cine. Y son muchos otros los ejemplos que se pueden citar y el mundo del graffiti no es excepción a esta generalidad. Hoy en día las paredes de la ciudad pasan a las pantallas de los dispositivos móviles, como una representación del muro.

Dentro del slang del mundo digital podemos encontrarnos con variedades léxicas como: perfil, scroll down, e-mail y también la palabra *muro*. La presencia de esta palabra nos permea una clase de ciudad virtual, un escenario en donde se replica lo que pasa afuera de la pantalla. Es interesante el uso de la palabra *muro* para hacer referencia al sitio común en el que los cibernautas conviven, mantiene la carga simbólica de la pared como transmisor de mensajes y en ella también pueden aparecer lecturas obligadas. Uno

de los primeros sitios en hacer uso de esta palabra para designar el espacio digital que la pantalla presenta fue MetroFlog, en el cual las personas pasaban a los *muros* de sus amigos y conocidos para dejar su firma. Hoy en día se hace uso de la misma palabra en la red social Instagram para designar el espacio virtual en donde puedes publicar. Al tratarse de una red social enfocada en lo visual resulta común encontrar en los usuarios a diversos artistas: tal es el caso de Chivocaprino.

La intervención de los muros digitales es más sencilla (y de menos problemas legales) que la de los muros físicos. En la charla sostenida con chivocaprino mencionó que para él el muro digital predilecto para dar a conocer su obra es el de Instagram, ya que lo relaciona con una universidad a diferencia del de Facebook el cual compara con la calle. Esto debido a que las recomendaciones en Instagram son por coincidencias en gustos, es decir, sólo nos aparecerá en la aplicación aquello que pueda ser de nuestro interés. En cambio en Facebook nos sale todo aquello que publican nuestros amigos agregados (si no colocamos filtros). Es por esta razón que el trabajo de chivocaprino se veía frecuentemente atacado en Facebook, mientras que en Instagram es más aceptado.

Ahora, como nos es debido retomar las obligaciones que el título de este artículo propone, nos es necesario pensar en las perspectivas corporales y su deformidad. Las cuales en el trabajo del artista visual a analizar son una constante. A continuación nos permitiremos analizar algunos de sus trabajos publicados en Instagram haciendo hincapié en los conceptos antes mencionados. El primer ejemplo de ello es la figura 5.

Una vagina intervenida en formas y símbolos. Un ojo avisa desde su interior la



Figura 5. Fuente: Instagram @Chivocaprino.

presencia de patas de alguna clase de insecto que brota de lo que serían los labios vaginales. Atendiendo a los argumentos para definir lo abyecto (tema a tratar posteriormente) de Julia Kristeva, me gustaría resaltar la siguiente cita: “aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas, la complicidad, lo ambiguo, lo mixto” (p. 11). En el caso de esta pieza, se encuentra la intervención a los límites corporales, no solo refiriéndonos a la cuestión de lo genital, sino, el cuerpo excede su límite y se transforma en un insecto. Un Kafka sexual. Uno, guiado por el ímpetu del clítoris, el cual asemeja la cabeza.

El aspecto insecto, sin duda, es lo que forma la composición de su cuerpo, aunque el detalle del centro, ese ojo que también transgrede los límites de las zonas corporales, es lo que otorga al dibujo una fuerza visual. Se está mirando algo que puede mirarnos también. Y sobre ello cae una vorágine, se cierra como un pequeño vórtice en su centro, que es la mirada, esa mirada que va hacia el interior.

Los colores que podemos observar en la obra no pueden considerarse como colores bellos, tomando como referencia la belleza en el color según Burke: “Primero, los colores de los cuerpos bellos no han de ser oscuros ni turbios, sino limpios y bonitos. Segundo, no deben ser los más fuertes” (171). Estos colores corresponden a una estética de lo sublime, son colores verdes que se oscurecen hasta llegar al negro. El ojo y sus colores pálidos no remiten a la calma, sino es una palidez enfermiza. Lo fosforescente de los tonos sigue remitiendo a las cualidades del mundo de los insectos y es sinónimo de peligro.

El segundo ejemplo a analizar es el de AK-94 (figura 6), una obra con más elementos por definir y trabajar.

Un primer vistazo a esta imagen nos genera una repulsión casi instantánea, pero el complejo trabajo en detalle del autor nos anima a hacer una segunda mirada a la obra para ir descubriendo poco a poco los elementos que la conforman. El primer elemento que destaca es el rostro humano, el cual pareciera estar en paz, pero la ausencia de la pupila en los ojos nos invita a creer que es una vista ausente, desprovista de toda emoción. Casi como enraizado a su nuca están los otros elementos que lo conectan.

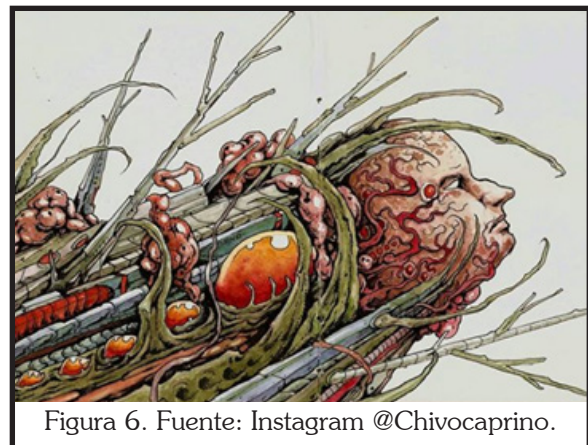


Figura 6. Fuente: Instagram @Chivocaprino.

Estos elementos parecieran de origen mecánico, lo que nos recuerda la hibridación mencionada por Kayser de lo grotesco (el *grotesco técnico*), pero en conjunto con eso de origen mecánico se encuentran las vísceras de la persona, es una unión simbiótica entre lo mecánico y lo orgánico que se presenta de forma difusa como un solo elemento. Luego los mismos elementos mecánicos se van bifurcando a manera de ramas de un árbol entrando también en el ámbito de lo vegetal.

En esta imagen notamos, pues, la unión de esos tres mundos: el orgánico (representado por la figura del hombre), el mecánico (por los elementos de metal) y el vegetal (por la apertura de ramas). La cabeza humana como eje central de la obra nos genera la pregunta: ¿es el ser humano el producto de un mundo mecánico-vegetal? a la vez que se podría plantear otra cuestión ¿está siendo el ser humano consumido por el mundo mecánico-vegetal?

Creemos que la pregunta más cercana a la propuesta del autor sería la primera y esto es visible al contemplar la imagen. Las entrañas, como se mencionaba antes, están en íntima relación con los elementos mecánicos y vegetales del elemento alargado lo cual no hace suponer que lo humano no está siendo consumido, sino que forma parte del conjunto o es generado por el mismo.

El acto de exponer las entrañas, de hacerlas surgir hacia el exterior de la piel, o mostrarlas en conjunto con partes exteriores del cuerpo (caso de la figura 4) refleja la crudeza con la que se exponen los contenidos. Tal es el caso, que al mostrar las entrañas de una forma tan visceral, logra en el espectador una sensación de repulsión- atracción; el sujeto-espectador es abyectado por la obra. Como menciona Claudia Mandel: “Precisamente, los elementos que provocan abyección, son aquellos que atraviesan el umbral entre el interior y el exterior del cuerpo –orina, lágrimas, heces, sangre menstrual, etc.–. Así, lo abyecto se ubicaría en ese borde ambiguo, mixto, indefinido, entre la interioridad y la exterioridad corporal” (10).

Si bien Claudia Mandel hace hincapié en las secreciones corporales como elementos de lo abyecto, ya que estos trascienden el límite de lo interior y exterior del cuerpo, nosotros consideramos no sólo destacar dichos términos sino también abarcar todo lo interno al cuerpo –hábese de entrañas, bacterias, etc.– que de forma natural no debiera ser visible. Tal naturalización de lo no-visible pasa del terreno de lo natural a lo cultural; la recepción simbólica del cuerpo íntimo -genitales, senos, ano, etc.- traza una frontera con el mundo exterior que al ser cruzada se censura o rechaza. Una de las obras de Chivocaprino en donde podemos apreciar de manera más evidente la abyección antes explicada, es la figura 7.

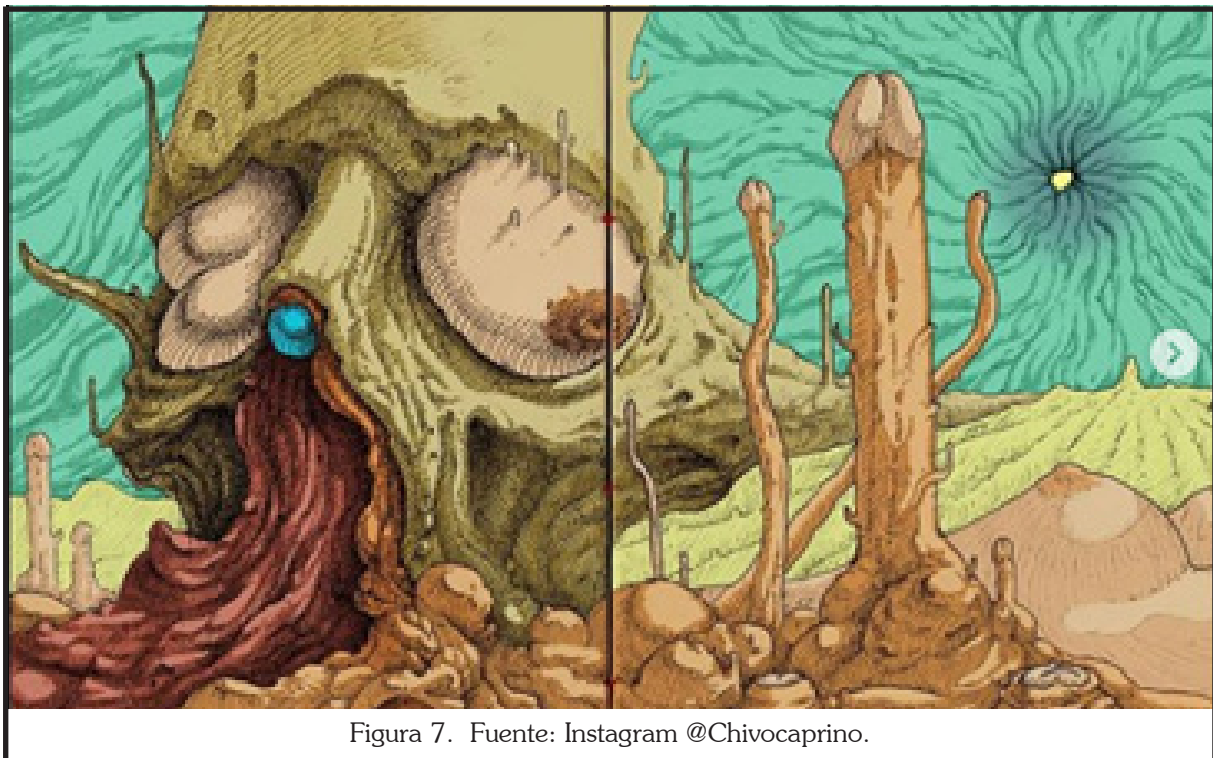
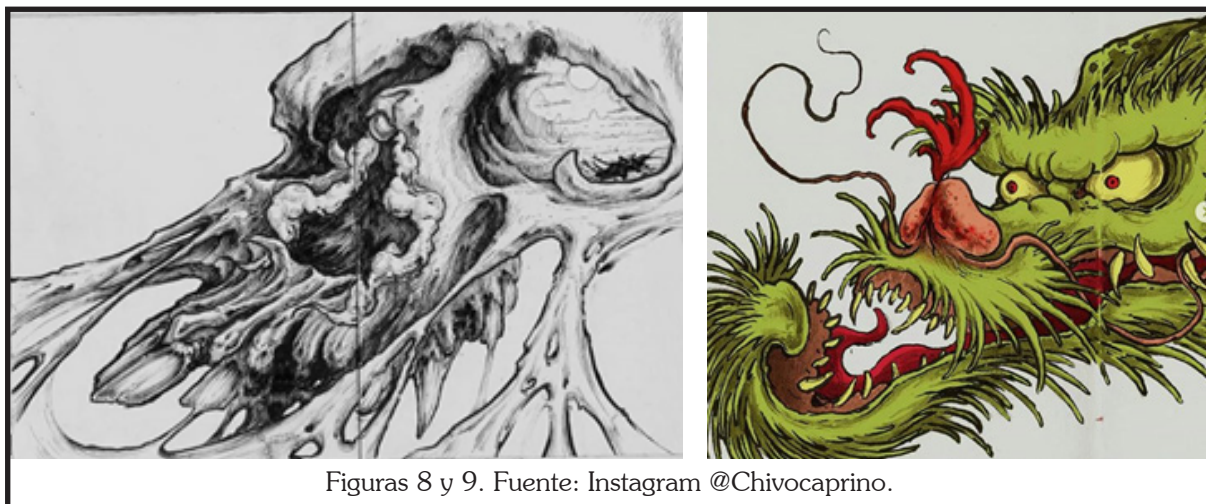


Figura 7. Fuente: Instagram @Chivocaprino.

En ella se aprecia a primera vista el uso de falos, senos y vulva, además de una representación anal como el punto de fuga central. Esto para construir un paisaje de la abyección, en el cual no hay más elementos que el cuerpo íntimo en todas sus posibilidades, incluida la calavera –representación de la muerte– que es lo más propio, lo perteneciente al ser. El elemento del cadáver o lo cadavérico es mencionado por Kristeva como el límite predilecto “Si la basura significa el otro lado del límite, allí donde no soy y que me permite ser, el cadáver, el más repugnante de los desechos, es un límite que lo ha invadido todo. Ya no soy yo (moi) quien expulsa, «yo» es expulsado. El límite se ha vuelto un objeto” (10). El cuerpo, una vez perdida la esencia de la vida –llámese alma, energía, conciencia– se vuelve un desecho. El objeto-cuerpo se vuelve un recurso para la memoria y el duelo; el apego al recuerdo de aquel que fue lucha contra el rechazo de un cuerpo que paulatinamente se irá pudriendo y desapareciendo, quedando solamente la calavera.

Es interesante ver el uso lúdico del autor al utilizar la cavidad nasal para representar una vagina en contraste con el uso de la nariz como un elemento fálico en el arte grotesco medieval mencionado por Bajtín en su libro *La cultura popular en la edad media y el renacimiento*: “La nariz era considerada como símbolo fálico en el grotesco de la Antigüedad y la Edad Media” (70).³ La figura 7 no es caso exclusivo de esta representación dentro de la obra de este autor, podemos encontrar otros ejemplos de narices-vulva y narices-pene. (véanse figura 8 y 9).



Figuras 8 y 9. Fuente: Instagram @Chivocaprino.

Los elementos de la figura 7 se amalgaman en una sola obra para romper o difuminar los límites naturales entre la vida y la muerte. Formando un conjunto uniforme de elementos que corresponden a dos campos semánticos dispares dentro de una visión paisajística de lo abyecto. Como menciona Amparo Latorre Romero: “La idea fundamental que encierra el concepto de la abyección es que sirve para cruzar los límites, jugar con las prohibiciones, más concretamente, la transgresión” (5). En el trabajo de

3. Esta relación da para un estudio más profundo del tema, el cual no es el eje central de este artículo.

chivo caprino, no se transgrede únicamente con la conjunción de imágenes sexuales, sino también con la disparidad de elementos de vida-muerte. Funciona esto en la figura 7 como en la figura 8. En la figura 8, el rostro de perfil se muestra en descomposición, la piel se desgarrando dando la impresión de carne quemada. Sin embargo, el detalle que se puede observar en el ojo de la misma retrata un paisaje con calma. La muerte de la cucaracha parece no inmutar al paisaje, el mundo mantiene su curso y esta parte la obra se contrapone con la brutalidad con que se presenta en un inicio la imagen completa.

Son estas primeras impresiones que tiene uno con la obra las que te sobresaltan y te dejan pasmado, por la brutalidad con que se presentan. Entendemos por brutalidad la irrupción repentina –de manera violenta– de ciertos elementos. Los cuales pueden ser representados por formas geométricas repetitivamente similares sobresaturando un mismo espacio. Dichas formas dan un aspecto de crudeza a la imagen. La crudeza no sólo es literal, sino que puede ser simbólica al tratar con cuestiones que circundan los límites corporales, la parodia, la muerte, etc. Esta brutalidad se presenta sin revestimiento, de ahí su cualidad de bruto. Tenemos, pues, entrañas y viseras que no cuentan con piel que las proteja; hay penes, vaginas y senos sin ropa que los cubra; se encuentran calaveras sin rostros al frente. La brutalidad es entonces una cualidad simbólica cuyas características navegan entre la representación violenta y la hiperexageración de lo que se busca representar.

Lo brutal se presenta de distintas maneras en el trabajo de Chivocaprino, para ejemplificarlo se tomarán como referencias las figuras 10 y 11.



Fig 10. Fuente: Instagram @Chivocaprino. Fig 11. Título: Bipolar Obra facilitada por el autor.

En la figura 10 podemos observar el uso de formas geométricas repetitivamente similares sobresaturando un mismo espacio, los cuales están compuestos por una especie de mucosidad, entrelazándose hasta formar un cráneo. Dentro de la red de mucosidad se logran apreciar dos rostros asemejando a las musas del teatro Thalía y Melpómene. En la parte superior del mismo se avista la presencia de cuatro rostros, un perro y una mosca. Dos de los rostros se encuentran en agonía en tanto los otros dos muestran una mueca de risa. Todas las orejas de los rostros han sido alargadas a manera de diablillos. Todos los rostros salen de la parte frontal del cráneo, símbolo de los pensamientos perversos que se pueden albergar en la conciencia humana, y podemos destacar su cualidad de viveza, en tanto el cráneo del que proceden está muerto, lo que connotaría una esencia de inmortalidad a esa clase de pensamientos.

En el caso de la figura 11 es importante destacar los detalles en el rostro, arrugas, ojeras, marcas de expresión, etc. La descomposición del rostro surge con trazos violentos que permiten darle el sentido bipolar a la obra. La boca desgarrada tras ser alargada a un extremo, el ojo principal clamando por alguna clase de piedad mientras que el otro ojo se transforma en un seno y es acompañado por otros 8 ojos más. Esta obra puede funcionar como una dicotomía entre los deseos del ser humano y su constante búsqueda de redención. un ser humano bipolar, quimérico, un ser monstruoso. Es por estos detalles que la obra conserva una dirección hacia la brutalidad.

Existe una fuerte relación de los principios del graffiti y la nueva manera de difundir trabajos a través de Instagram. Hay quienes cuestionan la duración del graffiti y su búsqueda por una perennidad gracias a las redes sociales; sin embargo, la estadía de las imágenes en internet, va a depender específicamente de la cantidad de imágenes que suban los usuarios. La duración de un graffiti en el mundo físico depende del descontento de los dueños del muro, son muchas las ocasiones en que los grafitis son cubiertos con pintura nueva, concediendo una identidad de efímero al trabajo del escritor del graffiti. Y aunque es cierto que en internet hay una permanencia de información, la verdad es que al desplazarnos por los muros digitales son pocas veces que una misma publicación se presenta.

No hay una pintura que cubra la obra como en el caso del muro físico, pero el continuo flujo de publicaciones nuevas hace del muro digital un lugar efímero a su propia manera. A pesar de cuestionar el tiempo de duración de estas imágenes en la red, es imposible asegurar su eternidad. Por lo tanto, el hablar del arte visual en los medios electrónicos es un símil virtual de lo que sucede con el graffiti en las calles. Además, esta clase de trabajos permean una nueva posibilidad estética para distintos públicos dentro de la región. La brutal irrupción que se da con estas obras digitales ocurre en la pantalla de los dispositivos móviles al estar visitando los muros. La presencia constante de lo abyecto

como de lo grotesco y lo orgánico en la obra de chivocaprino capta la inmediata atención del cibernauta que se desplaza de forma constante en los muros digitales, obligándolo a entrar en contacto con la obra misma y a hacer una segunda revisión (volviendo la mirada, deslizando la pantalla hacia arriba de nuevo) para captar los elementos en detalle de la obra presentada.

Bibliografía citada

- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento*. Alianza, España, 2003.
- Burke, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y de lo bello*. Alianza, España, 2014.
- Garí, Joan. *La conversación mural. Ensayo para una lectura del graffiti*. Fundesco, Madrid, 1995.
- Kristeva, Julia. *Podere de la perversión*. Siglo XXI, México, 2006.
- Mandel, Claudia. *Notas sobre la categoría de “lo abyecto” en las artes visuales contemporáneas*. *Revista Escena*, nº 36, 2013, pp. 7-12.
- Márquez, Israel. *Del muro a la pantalla: el graffiti en la cibercultura*. Complutense. CIC. Cuadernos de Información y Comunicación, 2017.