



UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS “LUIS VILLORO”  
FACULTAD DE FILOSOFÍA “SAMUEL RAMOS”

DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO EN FILOSOFÍA

Dimensiones del arte callejero.

Un estudio crítico del graffiti, el postgraffiti y el arte callejero

Tesis

que para obtener el grado de

Maestro en Filosofía de la Cultura sustenta:

Omar Iván Mendoza Amaro

Director de tesis:

Dr. Federico Marulanda Rey

Morelia, Michoacán, octubre de 2015

## Acta de revisión de tesis de maestría

Después de revisar el documento que presenta para obtener el grado de maestro en Filosofía de la Cultura, quienes abajo suscriben, lectores y miembros de su comité tutorial, consideramos que el trabajo reúne los requisitos para defenderse en examen de grado.

(Firmas, sello)

---

Dra. Ioulia Akhmadeeva

Lectora

---

Dr. José Ivanhoe Vélez Herrera

Lector

---

Dr. Federico Marulanda Rey

Director

# Índice

<b>Prefacio</b>	6
<b>I. Acercamiento al graffiti</b>	9
1.1 Hablar de graffiti	9
1.2 Dejar huella	12
1.3 Tres antecedentes del fenómeno del graffiti en México	14
1.3.1 El muralismo mexicano	15
1.3.2 La gráfica del 68	20
1.3.3 El placazo	23
<b>II. Graffiti y postgraffiti</b>	28
2.1 Graffiti clásico	29
2.1.1 Vandalismo y transgresión	33
2.1.2 Cultura del graffiti: pertenencia y comunidad	42
2.1.3 Desarrollo estilístico y expansión del fenómeno a nivel global	46
2.2 Postgraffiti	48
2.2.1 La entrada al mundo del arte	50
2.2.2 Desarrollo de una estética	53
<b>III. Arte callejero</b>	60
3.1 Hacia una caracterización del arte callejero	61
3.2 Algunos antecedentes	70
3.3 Propuestas del arte callejero contemporáneo	77
3.4 Técnicas, estrategias e influencias	86
<b>IV. Dimensiones políticas del arte callejero</b>	93
4.1 Arte callejero como vehículo de acción política directa	94
4.1.1 Movimientos de resistencia	95
4.1.2 Movimienos de reivindicación	109
4.2 Arte callejero como práctica comunitaria	116
4.2.1 Arte callejero comunitario	116
4.2.2 Muralismo comunitario	120
<b>Consideraciones finales</b>	126
<b>Bibliografía</b>	130

## Resumen

La presente investigación aborda al graffiti como un fenómeno social y cultural contemporáneo de alcance global. Distinguiendo tres etapas en el desarrollo y evolución del mismo en **graffiti clásico**, surgido en las grandes ciudades de la costa este de Estados Unidos a finales de la década de 1960; posteriormente algunas de estas manifestaciones entran en espacios museísticos y en general inciden en el mundo del arte, llegando así a su segunda etapa, el **postgraffiti**; y finalmente el **arte callejero** que surge de la fusión de elementos propios de las etapas previas con prácticas que van del *culture jamming* o la antipublicidad, al arte conceptual y al arte postmuseo, para dar lugar a intervenciones realizadas en la calle valiéndose de múltiples medios y técnicas. Sin embargo constatamos que las expresiones del arte callejero contemporáneo no se limitan a fines exclusivamente artísticos, sino que frecuentemente están orientadas a prácticas políticas o sociales específicas, nacidas del uso que hace el arte callejero del espacio público.

**Palabras clave:** graffiti, postgraffiti, arte callejero, arte y política.

## Abstract

The current investigation addresses graffiti as a social and cultural contemporary phenomenon of global importance. We distinguish three stages of development and evolution of graffiti, beginning with **the classic graffiti**, emerged in the big cities of the eastern coast of the USA at the end of the 60's decade; afterwards, some of these manifestations found their way into museums and in general into the art world, reaching its second stage: **the post graffiti**; and finally **the street art**, which comes from the merging of characteristic elements of the previous stages with practices from the *culture jamming*, to the conceptual art and the postmuseum art, to lead interventions performed on the street, using a variety of media and techniques. However we confirm that such expressions are not limited to art, but that they are frequently related to specific politic or social practices, born from the use that street art makes of the public space.

Lo que vemos hoy día es un arte que busca un contacto más inmediato con la gente de lo que permite el museo... y el museo a su vez se esfuerza por acomodarse a las inmensas presiones que se le imponen desde dentro y fuera del arte. Entonces, tal como lo veo, nosotros somos testigos de una triple transformación –en el hacer arte, en las instituciones del arte y en el público del arte–.

Arthur C. Danto  
(Danto, 2010, 252)

## **Prefacio**

Este trabajo versa sobre una multiplicidad de manifestaciones, acciones y expresiones, frecuentemente agrupadas bajo el término ‘graffiti’, y más recientemente bajo el rubro de ‘arte callejero’. El trabajo ha sido fruto de una constante interacción con investigadores del fenómeno, a algunos de los cuales he tenido el gusto de conocer en persona en encuentros académicos, pero también de otros a quienes he contactado por medio de Internet. Han influido esta tesis las observaciones de estos colegas, así como de profesores y compañeros, de los lectores de este trabajo y principalmente del director de tesis. Mi reconocimiento a toda la gente que participó en esta labor.

Por otra parte las reflexiones también fueron influenciadas por un trabajo de campo, desarrollado durante más de cinco años, participando en distintos proyectos, entre los que debo mencionar la documentación fotográfica de murales callejeros en la ciudad de Morelia de 2011 a 2013, lo cual conforma un catálogo digital disponible en línea (Mendoza, 2012); un proyecto de residencia artística en Suecia, el cual tuvo como eje intervenciones murales y trabajo con la comunidad en distintas localidades; la participación en el Comité Organizador del Festival de Arte Urbano Nicolaita, ocurrido en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo en 2013; y en 2014 la coordinación de un taller libre de pintura para jóvenes en la colonia Santa Cruz, al poniente de Morelia, el cual finalizó con la realización de un mural colectivo.

Sobre el trabajo de investigación debo señalar que una de las principales dificultades que encontré es la todavía incipiente bibliografía teórica –ya no decir filosófica – al respecto. Aunque

existe una gran cantidad de materiales dedicados a presentar y difundir la obra de numerosos graffiteros y artistas callejeros, incluyendo no solo libros y revistas, sino también sitios, blogs y producciones audiovisuales en la red, desafortunadamente estos materiales usualmente carecen de crítica o de reflexión teórica. Por suerte, así como el impacto del fenómeno se incrementa notablemente, también aumenta el número de investigadores interesados en comprenderlo desde diferentes disciplinas de las ciencias sociales, las humanidades y el arte. De ahí que cada vez sean más frecuentes los encuentros académicos dedicados a ofrecer un mapeo general del fenómeno, y que de paso han servido como espacios de discusión sobre los vaivenes del fenómeno cultural que asociamos al graffiti y al arte callejero.<sup>1</sup> Así bien este trabajo pretende contribuir a dimensionar un movimiento en constante evolución cuyas prácticas a la fecha son cada vez más diversas, cuyo auge a nivel global es indudable y cuyas características lo hacen difícil de definir y abarcar teóricamente.

El primer capítulo funciona como un acercamiento a la palabra ‘graffiti’ y a las prácticas asociadas a ella que se registran desde la antigüedad y de manera constante en la civilización humana. Se pretende establecer por medio de distintos ejemplos algunas conexiones entre las manifestaciones antiguas y las contemporáneas.

El segundo capítulo rastrea la historia de las prácticas urbanas que los investigadores han denominado como ‘graffiti’ y ‘postgraffiti’. Considero necesario utilizar dicha clasificación para identificar las principales características de cada práctica, en donde, a diferencia de algunos investigadores, haré una distinción entre postgraffiti y arte callejero, del cual hablaré a partir del tercer capítulo

---

<sup>1</sup> Como muestra puede mencionarse la conferencia internacional “Philosophy of Street Art: Art in and of the street”, realizada en la Universidad de Nueva York en 2015, el encuentro internacional “Graffiti Sessions: The Art and Justice of Sociable Cities” en la Universidad de las Artes de Londres en 2014, y el “Congreso Nacional Transdisciplinario Estéticas de la Calle: Diversidad y complejidad en el graffiti como práctica cultural-urbana” en la Escuela Nacional de Antropología e Historia en México D.F. desde 2013.

El tercer capítulo aborda el arte callejero partiendo de la definición filosófica que realiza N. A. Riggle en un artículo titulado “Street Art: The Transfiguration of the Commonplaces”, (Riggle, 2012) el cual se apoya algunos conceptos de la influyente filosofía del arte de Arthur C. Danto. Posteriormente a la definición y su discusión se ofrece una panorámica de la diversidad de propuestas del arte callejero contemporáneo.

El cuarto capítulo introduce dimensiones no primordialmente artísticas del arte callejero, en donde se desplazan los objetivos estéticos y el arte callejero es más bien utilizado como una herramienta de lucha política y social. Para comprender las diversas prácticas enmarcadas en este contexto se utilizan ejemplos actuales de distintas latitudes del mundo.

En las consideraciones finales trato de establecer algunas reflexiones con base en los ejemplos presentados en los capítulos anteriores y así mismo busco establecer una postura crítica sobre este fenómeno en constante evolución, cuya naturaleza híbrida permite desplazamientos hacia nuevos territorios, lo que genera tensiones y contradicciones en el proceso.



# I. Acercamiento al graffiti

## 1.1 Hablar de graffiti

Es común hacer uso indistinto del término ‘graffiti’ para describir distintas manifestaciones practicadas por una gran variedad grupos de individuos con objetivos no coordinados, las cuales constituyen actualmente un fenómeno sociocultural multifacético y en constante evolución. Hemos encontrado útil caracterizar estas múltiples manifestaciones utilizando el concepto de *hibridación* propuesto por el antropólogo y crítico cultural argentino Néstor García Canclini. La hibridación surge de la fusión de estructuras y prácticas sociales existentes que generan otras nuevas y son el “resultado imprevisto de procesos migratorios, turísticos y de intercambio económico o comunicacional. Pero a menudo la hibridación surge de la creatividad individual y colectiva” (García Canclini, 2013, V). Según este autor las grandes ciudades contienen factores que facilitan o propician la hibridación, de allí que considere al graffiti, fenómeno urbano por excelencia, como ejemplo paradigmático de un género híbrido. La propuesta aquí presente será la de analizar el graffiti entendiendo la evolución que ha tenido su práctica, desde las antiguas inscripciones que estudian los arqueólogos, pasando por el penado acto de pintar sobre superficies del espacio público, controlado por el Estado, hasta llegar a una práctica actualmente legitimada como arte, observando por el camino variaciones de cada una de éstas.

La palabra ‘graffiti’ es el plural de *graffito*, que en italiano significa escrito o dibujo, y es el participio del verbo *graffiare* que significa rascar, arañar o rasguñar. La palabra italiana fue adoptada en otros idiomas para referirse a investigaciones sobre las inscripciones antiguas,

derivadas probablemente del auge de las exploraciones arqueológicas a mediados del siglo XIX. Posteriormente se retomará el término para describir la práctica iniciada por jóvenes neoyorquinos a finales de la década de 1960, de escribir, rayar o plasmar su sobrenombre en distintas superficies, así como otras prácticas culturales relacionadas a dicha actividad.

En la 22ª Ed. del diccionario de la Real Academia de la Lengua Española se registran los siguientes significados para el término ‘graffiti’:<sup>2</sup>

1. m. Escrito o dibujo hecho a mano por los antiguos en los monumentos.
2. m. Letrero o dibujo circunstanciales, de estética peculiar, realizados con aerosoles sobre una pared u otra superficie resistente.

Aunque la presente investigación se enfocará en la segunda de las acepciones, nos interesa conocer lo descrito en la primera, es decir, en las inscripciones estudiadas desde la arqueología, para tratar de establecer la relación que mantienen las inscripciones pertenecientes a distintas épocas y a civilizaciones. Sobre la segunda acepción podemos observar que tiene la virtud de adoptar una postura relativamente neutral respecto a la actividad del graffiti, al no introducir juicios respecto a su legalidad, pero pone en cuestión de manera sutil su valor estético o mérito artístico gracias al término ‘peculiar’ antes de delimitar o puntualizar sobre el uso de la pintura en aerosol sobre muros y otros soportes. Sin embargo esta acepción es demasiado genérica y no cubre la totalidad de prácticas asociadas con el fenómeno que buscamos abordar. En particular, las inscripciones que denominaremos ‘graffiti’ pueden ser realizadas mediante una gran variedad de técnicas, siendo la pintura en aerosol o spray la más común pero no la única. Por ejemplo, se pueden realizar utilizando marcadores de tinta o plumones, cuchillas y esmeriles, y prácticamente con cualquier técnica u objeto que pueda dejar una marca permanente, semi-permanente o

---

<sup>2</sup> Recientemente la Real Academia ha simplificado la ortografía castellana y propone la adopción de ‘grafiti’. No obstante, aquí se mantendrá el uso tradicional adoptado hoy en día a nivel internacional.

efímera sobre diferentes superficies. Resulta entonces necesario establecer una definición propia, así que proponemos que a lo largo de la presente investigación el término ‘graffiti’ servirá para referirnos a dos cuestiones dependiendo del contexto:

1) el *fenómeno cultural híbrido* que desde finales de la década de 1960 incide en la estructura social alrededor del planeta, mediante una compleja red de manifestaciones, flujos e intercambios sígnicos.

2) las *inscripciones* realizadas sobre cualquier superficie física del entorno generalmente urbano, en el espacio público o privado, expresadas de forma textual, icónica o con una mezcla de ambos, a manera de mensaje visual, elaboradas mediante una amplia gama de técnicas.

Así pues, siguiendo al uso común, emplearé la expresión ‘graffiti’ de manera ambigua, para referirme ya sea a un amplio fenómeno social y cultural, ya sea a las inscripciones que son una parte de las prácticas asociadas a dicho fenómeno.

Para ampliar la primer acepción quiero destacar que el graffiti como fenómeno cultural híbrido ha tenido en las dos últimas décadas una expansión global debido a la revolución tecnológica, particularmente con la popularización y uso del Internet. A este respecto y sobre lo que representó este impacto en la configuración social el sociólogo español Manuel Castells expone en su obra *La Era de la Información* (Castells, 1996), conceptos como la ‘sociedad red’ y el ‘espacio de los flujos’, para el entendimiento de la configuración social y de las relaciones entre economía, sociedad y cultura a finales del siglo XX. A este respecto Castells propone:

nuestra sociedad está construida en torno a flujos: flujos de capital, flujos de información, flujos de tecnología, flujos de interacción organizativa, flujos de imágenes, sonidos y símbolos. Los flujos no son sólo un elemento de la organización social: son la expresión

de los procesos que *dominan* nuestra vida económica, política y simbólica (Castells, 1996, 445).

El concepto del flujo como el espacio en donde la sociedad realiza la mayor parte de sus intercambios simbólicos y materiales desde diferentes ámbitos permite entender el desarrollo del graffiti como fenómeno cultural. Esto es, mientras que en sus inicios el graffiti era una práctica en la que participaban unos pocos sujetos en localidades específicas, la revolución de las comunicaciones hizo posible la divulgación de ésta práctica al rededor del mundo, lo que a su vez suscitó un proceso acelerado de popularización y desarrollo, que se convirtió en una constante retroalimentación y transformación.

## **1.2 Dejar huella**

Como ya se mencionó, la práctica de dejar inscripciones en muros y monumentos se registra desde la antigüedad. Estudios arqueológicos rastrean inscripciones realizadas en ciudades romanas, entre las cuales los casos más conocidos son los de Herculano y Pompeya, sepultadas en el año 79 d.C. por la erupción del volcán Vesubio y redescubiertas en 1738 y 1748 respectivamente, luego de las primeras excavaciones realizadas en 1550. En Pompeya se encontraron, además de frescos y mosaicos, cientos de mensajes realizados sobre los muros y otros inmuebles, que los arqueólogos denominaron *graffito*. Estas inscripciones iban desde decretos oficiales y anuncios mercantiles, hasta mensajes personales cuyo contenido podía ser político, religioso, humorístico, amoroso y hasta compuesto por “crudas obscenidades” (Meggs, 1991, 62). Algunos de los primeros estudios fueron compilados desde 1853 por la Academia de Ciencias y Humanidades Berlín-Brandenburgo en el *Corpus Inscriptionum Latinarum* el cual reúne todo tipo de inscripciones encontradas en lo que fue territorio del Imperio romano. El

acervo del *Corpus* continua en aumento, y la investigación de la Academia se encuentra hoy en día vigente. Otros estudios sobre este tipo de graffiti abarcan periodos más recientes, por ejemplo existen estudios de inscripciones encontradas en el monasterio de Oliva, España en la Edad Media (Oscáriz, 2007), en la zona de Tikal, Guatemala, con inscripciones de la cultura Maya pertenecientes a la época precolombina (Kampen, 1978); en el Antiguo Convento de Tiripetío, Michoacán, (Cerde, 2007), o en el de Tepeapulco, Hidalgo (Rodríguez y Tinoco, 2006) que datan del periodo novohispano en México.

La antigua práctica de inscribir sobre muros y monumentos ha sido entendida como testamento de una conducta antisocial. Por ejemplo, el arquitecto e historiador Francisco Gimeno Blay define al graffiti como “todos los textos escritos sobre cualquier soporte, ejecutados con los instrumentos de escribir más variados, empleando interpretaciones gráficas alejadas o próximas a las canónicas, transmitiendo textos que atentan –por su sola presencia – contra las normas mínimas de conducta social” (Gimeno Blay, 1997, 11). Pero antes de descalificar a las omnipresentes inscripciones en muros y monumentos como necesariamente productos de una conducta antisocial, diremos solamente que su procedencia no es oficial, lo que es algo muy distinto. Es decir, que se trata de inscripciones anónimas o pseudónimas no autorizadas, cuyo carácter puede ir desde lo trivial hasta lo incómodo, inapropiado, o humorístico.

Un caso bien conocido y documentado son las injurias pintadas en las paredes externas de la residencia de Hernán Cortés en Coyoacán por parte de subordinados que criticaban la ambición del conquistador. Es Bernal Díaz del Castillo, quien en su *Historia verdadera de la conquista de Nueva España* describe un episodio en el que Cortés mandó pintar la frase: “pared blanca, papel de necios” para responder a los mensajes anónimos en su contra. Cortés no contaba que sus interlocutores le contestarían nuevamente pintando: “Aun de sabios y verdades, y Su Majestad lo sabrá, de presto”. Podemos decir que la reacción de Cortés a los mensajes en sus muros será el

preludio de una serie de fracasos de los esfuerzos desplegados por parte de las autoridades para silenciar y castigar este tipo de lo que la socióloga Ángela López propone como “conversaciones murales” (López, 1998, 175).

Los mensajes que persisten a través del tiempo en los muros, monumentos y otras superficies de ciudades antiguas de todo el mundo se convierten en testimonio de demandas populares y de denuncias de abusos e injusticias. Asimismo, la práctica de hacer graffiti revela lo que parece ser un profundo e irrepreensible impulso humano por dejar un rastro, una constancia de haber estado en un momento y un lugar particular, que quizás podríamos asociar con las primeras manifestaciones del espíritu humano y su capacidad simbólica, es decir, con las pinturas rupestres encontradas en cuevas como las de Maros, Lascaux o Cheuvet. El fenómeno global contemporáneo del graffiti tiene su raíz en esta antigua práctica y es continuo con ella, pero presenta nuevas dimensiones que es necesario analizar y distinguir. En particular, el graffiti como fenómeno cultural contemporáneo no se limita a la práctica de efectuar inscripciones no autorizadas, sino que se asocian al mismo diferentes procesos sociales, culturales y económicos, que en lo sucesivo buscaremos describir.

### **1.3 Tres antecedentes del fenómeno del graffiti en México**

En este apartado remitiré a tres momentos de la historia cultural de México que, en mi opinión, representan antecedentes notables del fenómeno del graffiti para nuestro país y por tanto facilitan su comprensión. Evidentemente el objetivo no será presentar una historia lineal o que logre abarcar completamente la cuestión, sino contextualizar el fenómeno actual mediante la discusión de algunas expresiones que han contribuido a la conformación de las manifestaciones actuales. Para ello, mencionaré tres movimientos con magnitudes y repercusiones en muy diferentes

niveles: el muralismo mexicano, la gráfica de 1968 y las pintas territoriales que suceden en ciudades fronterizas denominadas como ‘placazo’.

### **1.3.1 El muralismo mexicano**

En la primera mitad del siglo XX toma auge el movimiento muralista que había comenzado a gestarse poco antes de la Revolución Mexicana de 1910 pero que se vio materializado una vez que concluye hacia 1921. En ese momento y bajo las políticas del presidente Álvaro Obregón y se crea la Secretaría de Educación, en la que el filósofo y jurista José Vasconcelos, impulsa una gran actividad en la participación e intercambio artístico en el país, como parte del proyecto de reconstrucción de la nación luego de casi una década de guerra civil. Vasconcelos desarrolla un ambicioso proyecto de alfabetización, el cual no era tarea menor para una población analfabeta casi en su totalidad, logrado gracias a los profesores rurales. Además de esto un programa de acciones en favor de la educación, como el fomento a la lectura y difusión de la cultura, apoyo para la realización de intercambios con países de América Latina principalmente. El desarrollo de la infraestructura educativa que consistía en la creación de escuelas y bibliotecas sirvió al muralismo como lienzo para toda una generación de destacados artistas. Si bien el muralismo tuvo varias etapas, es entre 1921 y 1954 el periodo más productivo en cuanto a creación de murales monumentales realizados por importantes artistas plásticos el Dr. Atl, Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Jorge González Camarena, entre otros. Tuvo tal auge el muralismo mexicano que repercutió en el extranjero, siendo Orozco el primero en realizar un mural en California hacia 1930, mientras que Rivera realizó reconocidos murales en Nueva York en 1933 (Fernández, 1994; Iturbide, 2004).

El movimiento muralista impulsado por Vasconcelos incorpora su visión sobre una clara carga ideológica y con fines didácticos: es una forma de arte público que contiene mensajes

políticos y sugiere representaciones históricas accesibles para una población no totalmente alfabetizada (Paz, 1994, 184). La primera generación de muralistas compartió la idea de socializar el arte, de hacer un arte popular, para las masas. En cuanto a los formatos pictóricos los muralistas de estas generación expresaron repudio por la pintura de caballete, considerada heredera de la aristocracia porfirista; y por el contrario tenían como premisa realizar obras de carácter monumental que fueran del dominio público. En cuanto al estilo y al contenido el propio Orozco escribía al respecto: “Llegaba a su máximo furor la plástica indígena actual. El arte popular ya se hacía en abundancia, el nacionalismo agudo hacía su aparición. Se hacía más claro [...] el arte al servicio de los trabajadores” (Fernández, 1994, 12).

Si bien cada autor posee un estilo pictórico propio desarrollado mediante la constante experimentación, en el muralismo, como en todo movimiento, existe una ideología compartida que incluye una gama de posibilidades técnicas y de temáticas recurrentes que constituyen hoy día importantes referentes dentro del fenómeno central de esta investigación. Conflictos que aluden a las luchas en el pasado y el presente: por un lado las culturas del México prehispánico y su encuentro con los conquistadores (Fig. 01); y por otro los conflictos de su época, la lucha de clases, las revoluciones en el mundo, la reconfiguración geográfica y política después de la Segunda Guerra Mundial, una visión demasiado positivista y hasta romántica en relación a la ciencia y la tecnología en desarrollo todavía (Fig. 02). En ambos casos la narración de los hechos históricos en los murales es presentada a manera de batallas, en la escena se sugieren mediante la representación la lucha de dos bandos que diametralmente se oponen y se enfrentan. De un lado el poder encarnado en Porfirio Díaz, la oligarquía o el capitalismo representados por hombres de negocios de traje y sombrero, mujeres con joyas y abrigos, altos mandos de la iglesia, así como capataces y militares golpeando y asesinando obreros y estudiantes. Del otro vemos a los revolucionarios: Madero, Zapata, Villa, Carranza, ejércitos de mestizos o indígenas vestidos con



calzón de manta, sombrero, paliacate, portando machetes o armas de fuego; campesinos con la hoz en alto, maestros y niños con libros, obreros con casco.



Fig. 01) “Suplicio de Cuauhtémoc”, Palacio de Bellas Artes, México, D.F.,1951, David Alfaro Siqueiros.



Fig. 02) “El hombre controlador del universo” Palacio de Bellas Artes, México, D.F., 1934, Diego Rivera.

Se ha hablado también del muralismo como modo de reproducción de una visión mitificada de la historia, como discurso de identidad (Collin, 2003). El mundo precolombino es idealizado, los conquistadores y misioneros aparecen de manera sombría como crueles villanos, así por el contrario los héroes son los gobernantes y personajes del pasado indígena

Con la mitificación del relato, la revolución se constituye en un marcador temporal a partir del cual se origina una nueva era que relega el pasado a un tiempo anterior. El mito de la revolución arraigado en las representaciones colectivas constituye una forma de conciencia social [...] El relato mitificado propone una lectura de los diferentes segmentos sociales y erige al mestizo como símbolo de una nueva identidad (Collin, 2003, 34).

Este uso del muralismo como herramienta constructora de identidad se ve prefigurado en *La Raza Cósmica. Misión de la raza iberoamericana*, ensayo de 1925 en el que Vasconcelos representa su idea de construcción de un nuevo mundo, de América como el lugar de nacimiento de la nueva

raza, del mestizo como la figura redentora, lo cual dará como resultado la raza síntesis encargada de llevar a cabo el proyecto de la nueva humanidad. Además de esto Vasconcelos sugiere la unidad entre las culturas y los países latinoamericanos, territorio que debe ser revalorado por la riqueza natural con que cuenta tanto México como América Latina (Vasconcelos, 1985).

Para Octavio Paz existe en el muralismo mexicano una suerte de “desgarramiento” que proviene de varias cuestiones, siendo la principal una contradicción entre las ambiciones estéticas y los objetivos ideológicos del movimiento. La primer crítica de Paz refiere a que el muralismo era un arte que se decía revolucionario, y sin embargo era un arte oficial. Después de la salida de Vasconcelos del Ministerio de Educación, sus sucesores notaron la utilidad del arte mural, el Estado revolucionario lo aprovechó para legitimar y consagrar sus políticas. Otra problemática señalada por Paz deriva de que el muralismo mexicano “por una parte, es una consecuencia de los movimientos artísticos europeos de comienzos del siglo; por otra, es una respuesta a esos movimientos que es, en cierto modo, también una negación.” (Paz, 1994, 188). Paz se refiere a la ruptura con la tradición que algunos artistas europeos hacen durante las vanguardias y vuelcan su mirada sobre el arte no occidental, particularmente el africano; el arte mexicano sería un voltear la mirada al México antiguo, pero con técnicas y estilos traídos de la tradición occidental europea de aquellos años.

Si bien en la historia del arte mexicano usualmente se concibe al muralismo como un movimiento pictórico que se desarrolla de las décadas de 1920 y 1950, la realización de murales monumentales en edificios oficiales continúa vigente hasta la fecha (Fig. 03). Basta con mencionar algunos ejemplos en Michoacán la serie de murales en el Palacio de Gobierno realizados por Alfredo Zalce entre 1962 y 1965 (Fig. 04); el mural en cerámica realizado por Jesús Escalera Romero en la Escuela Normal Urbana Federal “Jesús Romero Flores” en 1982 (Fig. 05); los murales de Adolfo Mexiac en el cubo principal de la escalera del Palacio Clavijero

terminados en el 2002; y el reciente mural en la nueva sede del Palacio de Justicia José María Morelos en 2010, por parte de José Luis Soto González, Luis Palomares Frías y Héctor Janitzio Escalera Coria. Podemos decir que este duradero movimiento ha permeado a distintas generaciones y creó una fuerte tradición de muralismo en México que continúa vigente. Su fruto no sólo es visible en edificios de gobierno, como un arte del Estado, sino que pervive de manera constante aunque en menor escala en los murales que podemos encontrar en escuelas rurales y urbanas en los distintos niveles de educación a lo largo y ancho del país, por ejemplo, en las Escuelas Normales para Maestros, en las Casas de Estudiantes (Fig. 06), pero también lo podemos encontrar en las comunidades zapatistas de Chiapas y en otras comunidades en resistencia, como Cherán, Michoacán.



Fig. 03) "Fusión de dos culturas", Museo del Castillo de Chapultepec, México, D.F., 1960, Jorge González Camarena.



Fig. 04) "Gente y paisaje de Michoacán", Palacio de Gobierno de Michoacán, Morelia, México, 1962, Alfredo Zalce.



Fig. 05) S/t., Escuela Normal Urbana “Jesús Romero Flores”, Morelia, Michoacán, 1982, Jesús Escalera Romero.



Fig. 06) S/t., Casa del Estudiante Revolucionaria Lenin, Morelia, México, S/f., G. Noble.

### 1.3.2 La gráfica del 68

Otro referente para al fenómeno contemporáneo del graffiti que considero necesario traer como ejemplo es la propuesta gráfica que surge en México en el contexto de los movimientos sociales de 1968. A mediados de 1950 un grupo de escritores norteamericanos conocidos como la *Generación beat* manifiestan mediante sus obras, una clara oposición a los valores promovidos por cultura hegemónica consumista y dominante: el *American way of life*. Ellos crearon una nueva conciencia “proponiendo formas alternativas de existencia” (Moncada, 2009, 38) que se diseminaban entre la juventud de su época y que una década más tarde tomaría fuerza con movimientos influidos por esa ideología los que podemos mencionar al contracultural o hippie, de liberación sexual, de lucha feminista, y el que mantenían los afroamericanos en contra de la segregación racial y a favor de sus derechos civiles. En 1968 se presentan en Nueva York, Berkeley y otras ciudades norteamericanas protestas relacionadas con los movimientos de los derechos civiles, de libre expresión y contra la guerra en Vietnam.

Paralelamente, durante el llamado *mayo del 68*, en París, se llevó a cabo una serie de protestas estudiantiles que se extendieron fuera de la ciudad y a las que se sumaron grupos de obreros quienes realizaron una huelga de grandes proporciones, que en su fase política dio como resultado la disolución de la Asamblea Nacional y nuevas elecciones en las que el presidente De Gaulle perdió (Sánchez-Prieto, 2001, 111).

Durante las manifestaciones aparecen mensajes tanto en pancartas como en muros e inmuebles de París, frases como *prenez vos désirs pour la réalité*, “considere sus deseos como la realidad”; *sous les pavés, la plage*, “bajo los adoquines, la playa”; *jouissez sans entraves*, “goce sin obstáculos”, entre muchas otras que marcaron una generación (Wlassikoff, 2008, 55).

En Checoslovaquia, durante la llamada Primavera de Praga, además de las pancartas con frases contra la ocupación soviética, se realizaron algunas estrategias tales como cambiar los nombres de las calles de Praga para “despistar a los rusos”<sup>3</sup>.

En el mismo año de 1968 se desatan una serie de protestas en la Ciudad de México, con repercusiones en el resto del país, entre los que podemos mencionar manifestaciones, huelgas y tomas de algunas escuelas públicas. Los sucesos fueron liderados por un movimiento estudiantil en las que participaron numerosos estudiantes de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), el Instituto Politécnico Nacional (IPN), la Escuela Normal Superior de Maestros y la Universidad de Chapingo. A ellos se sumaron estudiantes de preparatorias, profesores e intelectuales, grupos de obreros y de campesinos, partidarios del Comunismo y de la Revolución Cubana (Poniatowska, 2007). Si bien la mayoría de estas manifestaciones fueron pacíficas, se dieron enfrentamientos e intervenciones por parte de la policía y del ejército mexicano, que resultaron en detenciones, heridos, muertos, desaparecidos y presos políticos, así como la entrada

---

<sup>3</sup> Baudrillard compara los actos vandálicos de los *taggers* neoyorquinos de principios de la década de 1970 con la mencionada estrategia de resistencia de los checos, analizando el graffiti hecho por los primeros como un acto de profunda rebeldía, una manera de “deshacer el orden de los signos” (Baudrillard, 1980, 95).

del ejercito a algunas escuelas que permanecían tomadas o en huelga. La mayor tragedia se dio el 2 de octubre de 1968, durante una manifestación masiva en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco, la cual fue reprimida. Cientos de personas fueron asesinadas, desaparecidas y encarceladas, marcando un día negro en la historia nacional; aunque las cifras varían dependiendo de cada autor (Taibo, 2006; Revueltas, 1978; Monsiváis, 1999).

En este contexto surge lo que se conocería como “gráfica del 68”, en la que participan alumnos y maestros de las dos escuelas de artes plásticas de la Ciudad de México, La Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM y de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado *La Esmeralda*. Un esfuerzo de comunicación realizado por parte de las brigadas de información coordinadas por el Consejo Nacional de Huelga, dio como resultado obra gráfica que tuvo como soporte grabados, carteles, mantas y volantes realizados en los talleres de las propias escuelas (Fig. 07 y 08), “materiales [que] podían desplegarse fácilmente con pegamento en autobuses, bardas o postes. Característicamente, los brigadistas optaron por hacer una obra anónima” (Debroise, 2007, 66).



Fig. 07) Cartel de Mexiac pegado en la pared.  
Lugar no identificado, México, 1968.



Fig. 08) “Libertad de expresión”, 1968,  
Alfredo Mexiac.

La gráfica resultante “imprimió un carácter propio al movimiento” (Aquino, 1981, 5). El conjunto muestra representaciones típicas de la izquierda: puños, la mano con los dedos formando la “V” de victoria, rostros del “Che” Guevara, imágenes socialistas retomadas del Taller de Gráfica Popular de los años treinta, y estilos gráficos recientes como el del *mayo 68 francés*; (Fig. 09 y 10), y otros que iban del *pop* al *op art* (Debroise, 2007, 66).



Fig. 09) S/t., México, 1968, Autor desconocido.

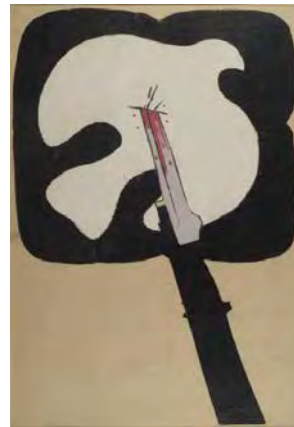


Fig. 10) S/t., México, 1968, Autor desconocido.

### 1.3.3 El placazo

A partir de 1960 y 1970 en algunas ciudades de la frontera entre Estados Unidos y México, particularmente en Los Ángeles, California y en Tijuana, Baja California, aparece el placazo: caligrafías provenientes de agrupaciones de jóvenes, no necesariamente delictivas, pero con un fuerte carácter de identidad colectiva marginal y dominio territorial<sup>4</sup> (Fig. 11 y 12). Son los llamados *cholos* quienes comenzaron a realizar estas pintas o placazos en las que aparece el nombre de su banda o pandilla, también llamada *clica*, los nombres de algunos de sus integrantes

---

<sup>4</sup> Cuyos antecedentes pueden rastrearse, a su vez, a los años 1930 y 1940 con los llamados Pachucos, relacionados al movimiento Chicano (Paz, 2009), posteriormente daría raíz a la cultura de los Cholos, (Valenzuela, 1998).

o *hommies*, elementos tales como el número 13 que alude a la fortuna, la letra ‘M’ –treceava del abecedario –, inicial de las palabras ‘marihuana’ y ‘mexicano’; la palabra ‘rifa’ que hace referencia al poder territorial de la clica (Fig. 13 y 14). Como señala la importante investigadora de las culturas juveniles alternativas, la mexicana Rossana Reguillo: “Además de cumplir una función expresiva muy importante, el placazo es un delimitador territorial que opera como advertencia para la policía, otras bandas y en general cualquier extraño” (Reguillo, 2000, 117). Así, el placazo: “alude a la identidad de la persona y del barrio al que pertenecen y forman parte de la cultura de los cholos que adquirió impresionante presencia en los barrios mexicanos y chicanos desde los años sesenta” (Valenzuela, 2012, 13).



Fig. 11 y 12) Placazos en la frontera, s.f., lugar desconocido (Valenzuela, 2012).



Fig. 13 y 14) Cholos, s.f., lugar desconocido (Valenzuela, 2012).



No tardó este fenómeno en llegar a ciudades como el Distrito Federal, Tijuana, Guadalajara, para después expandirse a lo largo de todo el país. Según Hernández en el caso de México “la cultura chicana, depositaria histórica de la marginación en la zona latina de los Estados Unidos, resultó ser el filtro para que la actividad llegara a la Ciudad de México y de ahí se trasladara a todos los centros urbanos del país” (Hernández, 2004, 20). Sin embargo hoy en día la práctica del *placazo* ha sido sustituida por la del *taggeo*, es decir, por las firmas del graffiti clásico, las cuales no mantienen el carácter de territorialidad que era intrínseco al *placazo*, ni se encuentran asociadas al pandillerismo.

En síntesis, podemos decir que México cuenta con una larga tradición en cuanto al muralismo se refiere, por lo que es común encontrar murales realizados en escuelas, bibliotecas, edificios de gobierno, en donde constantemente se refuerzan ciertos elementos del imaginario identitario nacional. La propuesta del muralismo fue el llevar el arte hacia el pueblo, con propuestas pictóricas que se encuentran fuera de los espacios consagrados al arte.

Décadas después del auge del muralismo mexicano durante los movimientos de 1968, estudiantes y profesores de arte, deciden construir un discurso de resistencia, de comunicación no oficial, en despliegue de un fuerte espíritu contestatario y subversivo. Simultáneamente surgen en algunas ciudades de Estados Unidos pintas que hacen referencia al estilo de vida, a la colectividad y a la identidad del migrante latino, marcadas por un fuerte carácter territorial, con un tono de denuncia de las condiciones de vida en el país vecino del norte.

Al conjunto de manifestaciones antes mencionadas se vendrán a sumar nuevas formas de expresión urbana que se desarrollarán hacia finales del siglo XX, en las que no obstante seguirán siendo identificables gestos de rechazo a las instituciones culturales del establecimiento, la adopción de conductas subversivas y la construcción de identidades grupales.

## **La hibridación del graffiti**

Como se ha propuesto en este capítulo, hacer graffiti significa dejar huella, dejar una constancia de haber estado en cierto lugar bajo determinadas condiciones, cuyo mensaje puede ser un reclamo, una demanda, una petición, un aforismo, o simplemente un registro de ese habitar. Dejar huella puede tomar muchas formas y adquirir distintas dimensiones. En palabras del antropólogo Nestor García Canclini:

Hay géneros constitucionalmente híbridos, por ejemplo el graffiti y la historieta. Son prácticas que desde su nacimiento se desentendieron del concepto de colección patrimonial. Lugares de intersección entre lo visual y lo literario, lo culto y lo popular, acercan lo artesanal a la producción industrial y la circulación masiva. (García Canclini, 314, 2009).

Canclini propone el término de *hibridación* para describir “una recomposición de los mercados y las fronteras culturales.” (García Canclini, 109, 1997) relacionada con procesos migratorios que producen intercambios de tipo económico y comunicacional. El uso de dicha noción obedece a una “mayor capacidad de abarcar diversas mezclas interculturales” (García Canclini, 111, 1997) para describir también las fusiones entre estructuras opuestas como tradicional y moderno; culto y popular, por mencionar algunas. Consideramos relevante dicha noción porque el autor parte de la situación económica, política y cultural de algunos países de América Latina hacia finales del siglo XX incluido México; donde describe las grandes diferencias económicas resultado de lo que él llama una “globalización asimétrica” (García Canclini, 121, 1997).

Ahora bien, en estos tres antecedentes que hemos propuesto el proceso de hibridación del graffiti en México da cuenta de ubicaciones inciertas entre lo visual y lo literario, lo culto y lo popular, lo artesanal y lo masivo. El muralismo se fue transformando

hasta llegar a convertirse en una expresión popular que se realiza en pequeñas escuelas rurales a lo largo y ancho del país hasta llegar a las comunidades en resistencia –como se verá en el capítulo IV –, los caracoles zapatistas en Chiapas y las comunidades autónomas en Michoacán, y no únicamente en los grandes centros de poder.

La mezcla entre lo visual y lo literario, surgida cuando el movimiento de la gráfica del 68 sintetiza sus consignas, mensajes y demandas populares de justicia en fuertes imágenes que se quedaron en la memoria e iconografía histórica.

Finalmente el *placazo* ha sufrido un proceso que bien podríamos definir como hibridación, en el cual ya no se practican las pintas territoriales bajo preceptos asociados a pandillas y actividad delictiva, sino que se ha transformado y fusionado con los fenómenos contemporáneos del graffiti y postgraffiti.

## II. Graffiti y postgraffiti

El presente capítulo tiene como objetivo formular un entendimiento de las prácticas urbanas que surgieron a finales de la década de 1960 en algunas ciudades de Estados Unidos y que décadas después se convertirían en un fenómeno cultural cuyo desarrollo continuó hacia nuevos derroteros.

Así bien para comenzar proponemos hacer una revisión de estas prácticas, distinguiendo por el momento dos etapas en su evolución. La primera la denominaremos como ‘graffiti clásico’ y trata de una serie de prácticas que se caracterizaron por el ímpetu de marcar o pintar de manera ilegal las firmas –usualmente seudónimas – de sus practicantes, sobre una gran cantidad de soportes del mobiliario urbano. La segunda etapa será identificada como ‘postgraffiti’, y dicho término servirá para describir la actividad de pintar, normalmente murales que surgen de una evolución estilística en el lenguaje plástico del graffiti clásico, sean estas prácticas legales o ilegales. La aceptación o legitimación, al menos de manera incipiente, de estas últimas manifestaciones en los recintos consagrados al arte, las convierten en productos de consumo cultural.

Aunque estas etapas han sido sucesivas, no es posible hablar de una secuencia cronológica lineal: son manifestaciones entrelazadas unas con otras, fenómenos culturales que obedecen a procesos de hibridación, que han generado nuevas formas de expresión. Explicar y distinguir claramente estos momentos nos permitirá entender la transición de estas manifestaciones hacia una tercer etapa que llamaremos ‘arte callejero’ y que se describirá en el capítulo posterior.

## 2.1 Graffiti clásico

De manera paralela a las pintas de los mensajes políticos que son resultado de las conmociones globales de finales de la década de 1960, en las ciudades de Filadelfia y Nueva York, grupos de jóvenes comienzan a escribir profusamente en diversas superficies del espacio público sus apodos o sobrenombres. Eran firmas realizadas inicialmente con marcadores y posteriormente con pintura en spray, que después se denominarían bajo el término de *tag*, en las paredes y muros de sus barrios. Estos *tags* se extendieron a una infinidad de superficies y mobiliario urbano: pasillos, puertas de locales, puentes peatonales hasta llegar a los vagones de tren y subterráneo de la ciudad de Nueva York.<sup>5</sup>

Para empezar a explicar la práctica en cuestión citaré al investigador español Javier Abarca: “El graffiti neoyorquino es un juego practicado por jóvenes urbanos que compiten entre sí por propagar su nombre en las superficies del espacio público más veces y de manera más llamativa que los demás” (Abarca, 2010, 248). De acuerdo con la definición que propone Abarca, podemos decir que el graffiti en el sentido clásico es una suerte de desafío lúdico, que funciona con base en un conjunto de reglas bien determinadas.

Los primeros escritores<sup>6</sup> del graffiti son quienes comienzan a definir, a través de una práctica en evolución, las reglas de su propio juego: 1) demarcar su presencia en la ciudad por medio del *tag*, 2) lograr lo anterior con asiduidad espacio-temporal, es decir, dejar su firma en la mayor cantidad de lugares posibles y renovarla permanentemente, y finalmente 3) desarrollar un

---

<sup>5</sup> Este proceso ha sido documentado ampliamente por varios autores. Entre los textos más reconocidos destaca el emblemático ensayo de Jean Baudrillard, ‘Kool Killer o la insurrección del signo’ (Baudrillard, 1980), y los primeros estudios documentales *Getting Up. Subway Graffiti in New York* (Castleman, 1982), *Subway Art* (Cooper y Chalfant, 1984) y *Spraycan Art* (Chalfant, 1987).

<sup>6</sup> Traducido del inglés: *writer*, es el término con el que los practicantes del graffiti se autodenominaron desde los inicios de estas manifestaciones en Nueva York a finales de la década de 1960.

estilo reconocible. Estos son los elementos de un *modus operandi* que poco ha cambiado desde inicios de 1970 a la fecha.

Así bien una de las principales características del graffiti fue establecida desde el comienzo: el “dejarse ver” o “hacerse ver”, del inglés *getting up*, lo que significa una sola cosa: ubicuidad (Castleman, 2012, 23). El objetivo de los practicantes es dejar su nombre en más lugares que sus competidores y en sitios considerados con mayor visibilidad, de más difícil acceso, o que presenten mayor riesgo. El escritor de graffiti clásico tiene en mente una sola cosa: estar presente y visible –por medio de su *tag*– por toda la ciudad, lo cual conlleva admiración y respeto al interior de su comunidad. Se trata de un juego sin límites precisos, sin comienzo ni final, sin un juez ni un ganador único, lo que a la vez promueve una constante evolución estilística. Además inserta al practicante en un grupo, en un entorno de complicidad e identidad.

Aunque existen numerosos escritores considerados como los primeros en realizar *tags*, como *Corn Bread* en Filadelfia hacia 1968, la figura originaria más emblemática continúa siendo el neoyorquino *Taki 183*. Lo anterior debido a que en 1971 el periódico *The New York Times* destinó una plana completa a la entrevista (Randy, 2011) realizada al joven de ascendencia griega llamado Demetrius cuya firma o *tag* era “Taki 183” (Fig. 15). En la entrevista el adolescente de 17 años afirma: “I work, I pay taxes too and it doesn’t harm anybody.” Enseguida menciona uno de los cuestionamientos más elementales desde donde los escritores de graffiti persistentemente han legitimado su práctica, refiriéndose al poder que tienen los medios oficiales, tales como la propaganda política y la publicidad: “Why do they go after the little guy? Why not the campaign organizations that put stickers all over the subways at election time?” Después explica un poco las motivaciones de esta labor autoimpuesta y finalmente ironiza sobre la satisfacción que se obtiene al ser un escritor afamado: “You don’t do it for girls; they don’t seem to care. You do it for yourself. You don’t go after it to be elected president.”

Si bien para esas fechas ya se hablaba de grandes cantidades de dinero y tiempo en horas de trabajo destinados a limpiar el metro Nueva York, el artículo sobre *Taki 183* solo incrementó la popularidad de la práctica del *tagging* (Randy, 2011). El movimiento fue potenciado gracias a una mezcla de circunstancias entre las que debemos señalar el papel de los medios masivos, particularmente la prensa, posteriormente el cine y finalmente la inclusión del graffiti a la llamada cultura del hip hop. Pero la verdadera fama del graffiti respondió a la constante batalla que surgió entre las autoridades y los escritores de graffiti, quienes realizaban constantemente nuevos desafíos tanto técnica como creativamente ante las medidas tomadas por los grupos anti-graffiti que surgían en las ciudades que “padecían” este fenómeno, principalmente Nueva York.

# The New York Times

NEW YORK, FRIDAY, JUL 21, 1971

## 'Taki 183' Spawns Pen Pals

Taki is a Manhattan teenager who writes his name and his street number everywhere he goes. He says it is something he just has to do.

His TAKI 183 appears in subway stations and inside subway cars all over the city, on walls along Broadway, at Kennedy International Airport, in New Jersey, Connecticut, upstate New York and other places.

He has spawned hundreds of imitators, including Joe 136, BARBARA 62, EEL 159, YANK 135 and LEO 136.

To remove such words, plus the obscenities and other graffiti in subway stations, it cost 80,000 man-hours, or about \$300,000, in the last year, the Transit Authority estimates.

"I work, I pay taxes too and it doesn't harm anybody," Taki said in an interview, when told of the cost of removing the graffiti.

And he asked: "Why do they go after the little guy? Why not the campaign organizations that put stickers all over the subways at election time?"

### Withholds Last Name

The 17-year-old recent high school graduate lives on 183d Street between Audubon and Amsterdam Avenues. He asked that his last name not be disclosed. Taki, he said, is a traditional Greek diminutive for Demetrius, his real first name.

"I don't feel like a celebrity normally," he said. "But the guys make me feel like one when they introduce me to someone. 'This is him,' they say. The guys know who the first one was."

Taki said that when he began sneaking his name and street number onto ice cream trucks in the neighborhood early last summer, nobody else was writing similar graffiti.

"I didn't have a job then," he said, "and you pass the time. you know. I took the



The New York Times/Don Hosan Charles

Taki, who began sneaking his name onto ice cream trucks last summer, has widened his field and won imitators. These marks are on door on 183d Street, where he lives.

Fig. 15) Página del *New York Times*, 1971, entrevista con "Taki 183".



### 2.1.1 Vandalismo y transgresión

Como se mencionó anteriormente, bajo la lógica del *tagging*, el mérito del escritor “se mide por la cantidad de veces que aparece su nombre, por lo arriesgado de los lugares en que este aparece, y por su estilo...” (Abarca, 2012) La evolución estilística del graffiti neoyorquino ocurre de manera rápida. Si bien el *tag* comenzó siendo de pequeñas dimensiones (Fig. 16), puesto a que era realizado con marcadores y plumones, la batalla por la cantidad dio paso a formatos de mayor tamaño. Es ahí cuando el uso de la pintura en spray o aerosol se vuelve imprescindible, y se comienzan a realizar los primeros *throw ups* (Fig. 17). Este término, traducido al español de México y Latinoamérica como “bombas”, y en el caso de traducciones españolas como “potas”, describe a letras grandes e “infladas” que abarcan mayores superficies. Estas bombas son en realidad una versión amplificada del *tag* o firma de cada escritor y que adopta un estilo propio.

Por otra parte, si bien desde los inicios una forma de extender el dominio simbólico por medio del *tag* fue pintando los interiores del tren de Nueva York , con la llegada del *throw up*, y en esa necesidad del escritor por ganar presencia, por ser el mejor o el número uno dentro de su comunidad, comenzó una fuerte competencia entre los escritores de graffiti por “dejarse ver”, pintando sus piezas en la parte exterior de los vagones del tren, donde diariamente se exhibirían. También desde sus inicios se desarrolló la pieza maestra término derivado del inglés *master piece*, quedó como de *piece* (Fig. 18) el cual representa una síntesis de habilidad o destreza técnica y estilo; y es quizá la forma más cercana al mural. Estos son los principales tipos de graffiti que hoy permanecen vigentes. sus firmas a lo largo y ancho de la ciudad, ante la mirada de decenas de miles de ciudadanos. Otros estilos derivados del gran formato son los *3d*, es decir, letras tridimensionales y el *wild style* o estilo salvaje (Fig. 19), que describe un tipo de caligrafía que consigue ser prácticamente indescifrable para los externos a la cultura del graffiti.

Dentro de esta evolución se incorporan a las piezas los *characters* o personajes, los cuales son figuras extraídas de la cultura popular y de masas: personajes de las historietas o *comics* como villanos y superhéroes, entre muchos otros (Fig. 20). También se fueron agregando a la iconografía del graffiti elementos simbólicos propios, como lo es la representación de una corona. Recordemos que dentro de la dinámica de competencia del graffiti, es la figura del rey coronado el estatus al que todo practicante aspira a llegar, ya sea de manera auto-proclamada o por el reconocimiento colectivo. Otros elementos tradicionales son las flechas, que representan movimiento, los diamantes y elementos auto-referenciales como latas de aerosol y todo tipo de personajes haciendo pintas, cantando o bailando, reforzando así la fusión con el hip hop.

Esta evolución en el *tagging* se tradujo en otra batalla que mantuvo la comunidad de escritores de graffiti y las autoridades locales, particularmente las del Sistema de Transporte de Nueva York, debido a los constantes ataques de pintura en los vagones. El uso del metro como soporte para la realización de grandes piezas significó un momento clave en el desarrollo de la cultura del graffiti, proceso bien documentado por los fotógrafos Henry Chalfant y Martha Cooper a inicios de 1980 (Chalfant, 1984), pero también visibilizó algunas de sus características primigenias: el desafío a la autoridad, el vandalismo, la transgresión. De ello se desprenden la legislación y criminalización de dichas prácticas, así como algunas políticas de tolerancia cero.



Fig. 16) *Tag*, Filadelfia, EUA, 1970,  
*Cornbread*.



Fig. 17) *Bomba*, Nueva York, EUA, S/f.,  
*Tracy 168*.



Fig. 18) *Whole train*, Nueva York, EUA, S/f., Lee Quiñones.



Fig. 19) *Wild Style*, Nueva York, EUA, S/f., autor desconocido.



Fig. 20) *Character*, Nueva York, EUA, S/f., *Seen*.

Para describir la situación citaremos a uno de los primeros textos teóricos sobre el incipiente fenómeno, publicado originalmente en 1976. El libro *El intercambio simbólico y la muerte* del sociólogo y filósofo francés Jean Baudrillard contiene un breve texto titulado ‘Kool killer o la insurrección del signo’. Según la descripción de Baudrillard:

Los jóvenes se introducen de noche en las terminales de autobuses y del metro, e incluso en el interior de los automóviles, y se desencadenan gráficamente. Al día siguiente, todos esos trenes atraviesan Manhattan en las dos direcciones. Se les borra (es difícil), se detiene a los graffitistas, los encarcelan, se prohíbe la venta de los markers y de los atomizadores; de nada sirve, fabrican otros artesanalmente y recomienzan todas las noches (Baudrillard, 1980, 90).

La batalla comienza formalmente cuando en mayo de 1972 el *New York Times* publica una entrevista con Sanford Garelik, Presidente del Consejo, quien declara la guerra contra el graffiti

afirmando: “El graffiti contamina el ojo y la mente y puede ser una de las peores formas de contaminación que hemos de combatir” (Castleman, 2012, 184). Posteriormente el alcalde Lindsay presentó su campaña antigraffiti, e involucró directamente a la Metropolitan Transit Authority, a la Transit Police y al Departamento de Policía de Nueva York en una serie de programas dedicados a la controlar y eliminar esta actividad, sin demasiado éxito. Los programas incluyeron mejoras tecnológicas y en la infraestructura del sistema de transporte, nuevas medidas de seguridad, control en la venta de pintura en aerosol y marcadores permanentes, y se efectuaron un sinnúmero de detenciones a escritores de graffiti.

También durante la década de 1980 comienzan las primeras investigaciones psicológicas para intentar discernir las motivaciones de estas conductas vandálicas. Se invirtieron grandes cantidades de dinero en estos programas y campañas, pero tuvieron que pasar varios años de incesantes batallas, en una ciudad que atravesaba una fuerte crisis económica, antes que los escritores se dieran por vencidos y dejaran de pintar con la misma intensidad y frecuencia los vagones del metro de Nueva York y trasladaran sus *tags*, bombas y piezas a las paredes y bardas de la ciudad (Castleman, 2012, 237).

Es durante esa década que se publica un artículo llamado *Ventanas rotas* de James Q. Wilson y George L. Kelling (Wilson, 1982), que se convertiría después en una teoría de criminología, en la que mediante un ejemplo proponen que una forma de prevenir el vandalismo es manteniendo la ciudad limpia y ordenada, con la hipótesis de que los crímenes menores disminuirán así como el comportamiento antisocial. En 1985 Kelling fue contratado como consultor para el Departamento de Tránsito de la Ciudad de Nueva York, aplicó un énfasis en el graffiti, particularmente en la limpieza o mejor dicho el re-pintado de los vagones del metro, labor que realizó de manera exhaustiva de 1985 al 1990.

El acto de rayar, pintar o marcar una superficie del espacio público y privado, sin autorización previa significa una transgresión, un quebranto de la ley. La imagen que ofrece una ciudad llena de graffiti se interpreta como una pérdida del control por parte de las autoridades. En palabras de Rosana Reguillo “lo que un tagger pone en juego... es una apuesta por el desafío que significa retar a la autoridad” (Reguillo, 2000, 121-122).

Investigadores con posturas menos opuestas hacia los escritores han contribuido hacia un mejor entendimiento de estas y otras manifestaciones, con estudios que no se centran únicamente en el aspecto de la transgresión y la ilegalidad, tal es el caso de dos estudios de autores australianos que revisaremos.

Mark Halsey y Alison Young (2006), publican en el *Theoretical Criminology International Journal* un artículo titulado “‘Our desires are ungovernable’. Writing graffiti in urban space”, en el cual analizan aspectos no tan comúnmente discutidos del fenómeno, como su dimensión afectiva o emocional. Plantean entender el graffiti no bajo términos binarios: legal/criminal; buen/mal arte; creativo/destrutivo; sino como algo intangible, que se resiste a cualquier intento por capturar su significado, su propósito y su referente final. Desde la dimensión afectiva estos autores interpretan el acto de escribir graffiti como un modo en que el sujeto se conecta con el mundo. En sus propias palabras:

...Writers know that writing graffiti is far from a static or two-dimensional activity involving simply the application of paint to a surface. Instead, most understand graffiti writing to be an affective process that does things to writers’ bodies (and the bodies of onlookers) as much as to the bodies of metal, concrete and plastic, which typically compose the surfaces of urban worlds. In short, where graffiti is often thought of as destructive, we would submit that it is affective as well (Halsey y Young, 2006, 276).

Además describen las motivaciones de los escritores de graffiti, el sentido de pertenencia generado entre los jóvenes practicantes, las reacciones de los escritores ante superficies blancas y la relación entre el graffiti y otros tipos de crimen. Los datos obtenidos en las entrevistas interpretadas por estos autores muestran que la práctica del graffiti proporciona a sus practicantes, además del sentido de pertenencia, grandes dosis de placer y satisfacción. Es importante señalar que las estadísticas revisadas por estos autores demuestran que a diferencia de lo que han afirmado los proponentes de la teoría de “ventanas rotas”, no se puede establecer una relación directa entre escribir graffiti y cometer otros tipos de crímenes considerados como mayores.

The relationship between any one type of criminal activity and another is always complex. That is, such a relation usually proves to be anything but causal in any linear fashion. While the majority of participants in our research study indicated they had committed or were presently involved in other types of crime, this should not be taken to mean that graffiti ‘causes’ or leads to other crime. Nor should it be supposed that other types of crime lead to, or cause, graffiti... Further, an important distinction needs to be made here between *crimes committed in order to write illegally*, as against other crimes committed by those who happen, at certain times, to write illegally (Halsey y Young, 2006, 290).

Por otra parte, los autores parecen sugerir que cualquier daño al patrimonio causado por acciones vandálicas de los escritores de graffiti es menor en comparación con los costos y efectos negativos causados por una política represiva que criminaliza estos actos espontáneos de expresión, fácilmente revertibles, que son un reflejo difícil de erradicar de la subjetividad.<sup>7</sup>

En otro artículo publicado en el *Journal of Urban Affairs*, de Cameron McAuliffe, titulado “Graffiti or Street Art? Negotiating the Moral Geographies of the Creative City”, se analizan algunas estrategias tanto oficiales como de la sociedad civil, llevadas a cabo en Sydney,

---

<sup>7</sup> A este respecto véase *Street Art, Public City: Law, Crime and the Urban Imagination* (Young, 2014).

Australia, para tratar de disminuir la práctica del graffiti ilegal. Dichas propuestas son presentadas bajo el discurso de “Creative City”, como vehículo para la transformación y regeneración urbana; entre las cuales se encuentra la instalación –por parte del gobierno– de muros “legales”, es decir, destinados a ser pintados por los escritores y artistas del graffiti. También se enumeran algunos proyectos que han llevado a cabo artistas y organizaciones tales como programas y festivales, tanto en las calles como dentro de los museos.

Bajo este mismo discurso de “Creative City” el graffiti y el arte callejero son consideradas como prácticas creativas, que pueden traer beneficios más allá de la carga negativa de ilegalidad que trae consigo el graffiti; en palabras de McAuliffe:

Rather than seeing these street artists and graffiti writers as purely transgressive actors whose morality of behaviours exists outside and relative to the moral codification of urban space, it is possible to see them as generative of new ways of conceiving of spaces in the city as creative (McAuliffe, 2012, 19).

Si bien estos dos últimos estudios ofrecen valiosas perspectivas respecto al fenómeno del graffiti, no podemos omitir el aspecto ilegal que envuelve dichas prácticas, el lado transgresor. De ahí que diversos investigadores y escritores de graffiti consideran al *tag* como “el graffiti en su expresión más pura” (Bou, 2009, 21), la “fe” del graffiti (Mailer, 2010, 23) o como “el ritual más importante dentro de la semiosfera de los escritores de graffiti... un ritual de transgresión” (Pedroza, 2010, 45). El *tag*, dirá Rosana Reguillo, “lleva implícita la transgresión, ése es su sentido” (Reguillo, 2000, 121).

De lo anterior podemos decir que la transgresión se efectúa en por lo menos dos niveles. El primero, evidente, es el simple desafío a la autoridad mediante la perpetración de un acto vandálico explícitamente prohibido. Pero el segundo nivel de transgresión, que Baudrillard

identifica en el ensayo anteriormente citado, cobrará especial relevancia para la reflexión en torno al fenómeno general del graffiti. En su análisis de los *tags*, Baudrillard afirma:

SUPERBEE SPIX COLA 139 KOOL GUY CRAZY CROSS 136; esto no quiere decir nada, no es ni siquiera el nombre propio, es una matrícula simbólica, hecha para despistar al sistema común de apelaciones... provienen de las historietas o estaban encerrados en la ficción, pero salen de ella explosivamente para ser proyectados en la realidad como un grito, como interjección, como anti-discurso, como rechazo de toda elaboración sintáctica, poética, política como el más pequeño elemento radical inapresable por cualquier discurso organizado. Irreductibles por su pobreza misma, resisten a toda interpretación, a toda connotación y no denotan nada ni a nadie tampoco. Ni denotación ni connotación, es así como escapan al principio de significación, en cuanto *significantes vacíos*, hacen irrupción en la esfera de los *signos plenos* de la ciudad, y los disuelven por su sola presencia. (Baudrillard, 1980, 92-93).

Vemos, pues, que para Baudrillard, la fuerza revolucionaria del *tag*, radica en el vacío de su contenido –en contraste, por ejemplo, con las consignas contestatarias pintadas por los integrantes de los movimientos del 68. Es mediante su carencia de mensaje, su “ofensiva total contra la forma” que el *tag*, que remite únicamente a un pseudónimo desmantela el sistema reinante de significación urbana, dominado por la publicidad, reemplazándolo por algo en principio indescifrable, indescodificable. La importancia política de este gesto rebelde radica en que es precisamente el sistema imperante de códigos –el reino de los mass media– uno que discrimina entre productores y consumidores de signos, que capitaliza esta distinción, y que constituye, según Baudrillard, la verdadera forma de dominación social.

El análisis de Baudrillard entiende al *tag* como algo “trans-ideológico”, “trans-artístico”; como una firma o un nombre intercambiable y transmisible, escapan de hecho a toda referencia, a todo origen. Describen “un anonimato colectivo”, cuyo mensaje es nulo. Esta condición singular del *tag* hace necesario el fracaso de cualquier intento de recuperación de su significado como



expresión artística, pues todo intento así sería una forma de reducción estética, que para Baudrillard “es la forma misma de nuestra cultura dominante”, mientras que es precisamente de esta red signica de la que el *tag* escapa de manera radical (Baudrillard, 1980, 98-99).

Así pues, para Baudrillard, la transgresión más profunda perpetrada a través del *tagging* no es la vandalización de la propiedad pública o privada, sino el soslayamiento de estructuras semánticas y semióticas establecidas, estructuras sobre las que se construye la totalidad de nuestra cultura. Mediante la propagación de palabras sin referente aparente ni significado inmediato, y mediante la apropiación o desfiguración de superficies destinadas a la comunicación o a la publicidad, los escritores de *tags* emiten una protesta hueca contra el orden burgués, tal como se ve reflejado en su foco central, el entorno urbano. Para ello, sin embargo,

no hacen falta las masas organizadas, ni una consciencia política clara. Basta con un millar de jóvenes armados de *markers* y de atomizadores de pintura para enredar la señalización urbana, para deshacer el orden de los signos. Los *graffiti* recubriendo todos los planos del metro de Nueva York, como los checos cambiando los nombres de las calles de Praga para despistar a los rusos: la misma guerrilla (Baudrillard, 1980, 95).

Por supuesto, el ataque contra la significatividad que Baudrillard identifica en la práctica del *graffiti* tiene un límite: como hemos visto, el *tagging* procede de acuerdo con reglas precisas y conocidas, y su resultado, las firmas que invaden la ciudad, no son signos completamente vacíos, como si se tratara de aullidos sublevándose contra el yugo lingüístico: el *tag* emplea un lenguaje visual en el que se acumulan códigos y referencias, y remite a un autor que reclama reconocimiento al seno de su grupo.

### **2.1.2 Cultura del graffiti: pertenencia y comunidad**

Es necesario señalar que los escritores de graffiti conforman una comunidad cerrada, es decir, los códigos o reglas del juego y el lenguaje del graffiti están dirigidos a otros escritores principalmente. Volviendo a Abarca: “El público general, que desconoce estos códigos y por tanto no puede apreciar los logros, no es tenido en cuenta como audiencia por los escritores de graffiti.” (Abarca, 2012). Como ya se mencionó los *tags* son marcas o firmas que denominan al sujeto que las realiza, su contenido es meramente auto referencial y funcionan otorgándole al sujeto una especie de identidad pública anónima hacia el exterior pero conocida hacia el interior de la comunidad del graffiti. Es una manera de obtener reconocimiento dentro del grupo.

Aunque la actividad que desarrollaban los primeros escritores de graffiti clásico era solitaria en un comienzo, posteriormente algunos de ellos comenzaron a agruparse para así potenciar su actividad. Estos grupos, que más tarde se conocerían bajo el término de *crew*, se formaron con escritores que tenían la experiencia suficiente, el tiempo y la dedicación para mantener su constante labor de “dejarse ver” en toda la ciudad, por medio de *tags*, bombas y piezas.

Desde la lógica de los escritores de graffiti el nombre del *crew* debería permanecer incomprensible para los ajenos a su comunidad, lo cual se logró con el uso de siglas o iniciales, entonces pintaban “TNA” para abreviar el nombre completo “The Nasty Artist”; 3YB, Three Yard Boys; TKA, The Kool Artist; TDS, The Death Squad; TSF, The Spanish Five y así sucesivamente (Castleman, 2000, 158). En palabras de Abarca: “Los crews son agrupaciones informales y no violentas en las que los escritores se unen para ayudarse mutuamente, trabajar en grupo y obtener fama conjunta mediante la difusión del nombre del crew” (Abarca, 2000, 317)

Estas primeras agrupaciones de practicantes comienzan a tener éxito en su objetivo por lo que se vuelven populares y admiradas entre la comunidad del graffiti. De lo anterior se deriva que los escritores quieren pertenecer a dichos *crews* o busquen formar grupos propios, en caso de no ser aceptados en los existentes.

Como ya se mencionó coincidimos con Abarca en que el graffiti es un juego en donde los participantes compiten por propagar su firma o *tag* por la ciudad, lo cual los hará ganar prestigio entre su comunidad: fama y respeto es lo que todo escritor de graffiti busca. No es fácil mantener el estatus alcanzado, sea cual sea, dentro de una comunidad con una jerarquía bien definida.

Esta jerarquía tiene en sus extremos al *toy*, en español ‘juguete’, término para designar al novato o iniciado en la cultura y práctica del graffiti; y en la cima se encuentra el ‘rey’ o *king*, el cual ha alcanzado el nivel máximo dentro de la comunidad, debido a una serie de méritos que se relacionan con su presencia simbólica en la ciudad por medio de sus *tags*, bombas o piezas, el tamaño éstas, la técnica, el estilo utilizado, pero principalmente su ubicación, recordemos que a mayor desafío o riesgo la pinta será considerada como de gran valor y mérito. (Fig. 21 y 22)



Fig. 21) Jóvenes en el Puente de Metlac, Veracruz, 2009.



Fig. 22) *Bombas y tags*, puente de Metlac, Veracruz, México.

## **Comunidad del graffiti**

Otro movimiento al cual tenemos que referir al hablar de la historia del graffiti y su rol en la creación del sentido de pertenencia y comunidad entre sus practicantes es la cultura del hip hop. Se trata de un conjunto de manifestaciones artísticas alternativas que surge en zonas marginadas de Harlem y del Bronx de Nueva York hacia 1970, barrios habitados por afroamericanos y latinos mayormente. Estas formas de expresión dieron voz a la generación de una época que recién veía nacer los derechos civiles, cuya ideología cristalizaba popularmente mediante el baile, la música y el graffiti (Franco, 2011, 9).

Abarca insiste que la adhesión del graffiti al hip hop se dio de manera arbitraria por los medios de comunicación, mediante el cine con el documental *Style Wars* de Tony Silver y Henry Chalfant en 1983, y las películas *Wild Style* de Charlie Ahearn en el mismo año y *Beat Street* de Stan Lathan en 1984. Sea como fuere la adopción del graffiti como uno más de los elementos, que podríamos llamar manifestaciones artísticas, para el hip hop, la música, el baile y la pintura, o bajo sus propios términos el canto rap, el scratch propio del DJ, el break dance, y el graffiti.

hip hop fue tan contundente que hoy en día es común hablar de graffiti hip hop como un solo término, para definir el graffiti clásico. Existe además un fuerte vínculo entre el graffiti y el hip hop en la medida que frecuentemente se produce, distribuye y consume como un mismo producto cultural.

En algunos estudios que han abordado el tema desde la perspectiva de las identidades juveniles, de la contracultura y de las tribus urbanas, se ha generalizado y estereotipado en exceso la figura del escritor de graffiti (Anaya, 2002; Vázquez, 2003). Consideramos necesario resaltar que el graffiti como fenómeno social se ha constituido en una cultura propia, gracias a las normas establecidas y desarrolladas por los sujetos dedicados a estas prácticas desde su colectividad, sin embargo esa identidad no está determinada por la música que escuchan, la ropa que visten, ni

mucho menos las drogas que consumen. A este respecto citaremos al antropólogo social y escritor de graffiti mexicano Marco Tulio Pedroza *Ckib*: “*Escritores, graffiteros, taggers y crews*, conforman tanto en la ciudad de México así como en las principales ciudades del mundo, la comunidad imaginada que se opone al alienante orden capitalista mundial. Esta comunidad... tiene planteado como su principal objetivo... el apoderarse estéticamente de la ciudad” (Pedroza, 2010, 247).

Si bien no creemos que toda la comunidad de escritores de graffiti a nivel global tenga como objetivo oponerse “al alienante orden capitalista”, sí coincidimos en que la mayoría de los practicantes tienen un sentimiento de pertenencia a la cultura del graffiti, aunque no necesariamente a la del hip hop. Un graffitero es alguien que sale a hacer pintas o *tags*, actividad que requiere planificación y dedicación pero que puede ir acompañada por cualquier gusto musical y tipo de vestimenta. También coincidimos en que el objetivo es apoderarse de la ciudad, pero no “estéticamente” como lo señala Pedroza, sino más bien simbólicamente.

Es el sociólogo francés Michael Maffesoli quien hacia finales de 1980 publica su obra *El tiempo de las tribus*, en la cual propone la noción de tribalismo para referirse a una paradoja propia del posmodernismo, que deriva de una ubicación entre la tradición y la modernidad, entre el salvaje y el civilizado, entre lo apolíneo y lo dionisiaco; una especie de regresión en la avanzada del progreso. En sus palabras:

La imagen del tribalismo en su sentido estricto simboliza el reagrupamiento de los miembros de una comunidad específica con el fin de luchar contra la adversidad que los rodea. Haciendo referencia a la jungla de asfalto que está muy bien representada por las megalópolis contemporáneas latinoamericanas... Ciudad de México, San Paulo, Tijuana, Río de Janeiro, Caracas, Buenos Aires, etcétera, es evidente observar cómo se reestructuran esas pequeñas entidades grupales (Maffesoli, 2004, 6).

En estas mega ciudades surgen grupos unidos por el sentimiento de pertenencia, con el que se reconoce al propio y se excluye al ajeno, en donde la ciudad es una “sucesión de territorios en donde la gente, de manera más o menos efímera, se arraiga, se repliega y busca cobijo y seguridad” (Maffesoli, 2004, 168).

Posteriormente el término de ‘tribus urbanas’ se popularizó y ha sido utilizado también para describir a las culturas juveniles, “para referirse precisamente a aquellos grupos de jóvenes principalmente, que comparten pensamientos, intereses comunes, es decir, un mismo estilo de vida y prácticas” (Moncada, 2009, 45). Hablar de la cultura del graffiti es, a su vez, hablar de tribus urbanas, de comunidades imaginadas, de culturas juveniles, para describir a grupos de jóvenes con afinidades hacia la práctica de escribir graffiti. Pertenecer a esta comunidad significa, para nosotros, únicamente eso, practicar la escritura del graffiti y no pretendemos reproducir al estereotipo que ha estigmatizado a dichos jóvenes con la imagen del criminal o del drogadicto.

### **2.1.3 Desarrollo estilístico del graffiti y expansión del fenómeno a nivel global**

Como ya lo mencionamos desde los años iniciales los escritores desarrollaron los diferentes estilos que hoy en día continúan siendo las principales formas de hacer graffiti. El *tag*, el *throw up* y la *pieza*, por mencionar los más comunes, van incorporando a una iconografía de elementos no confinados a la auto-referencialidad, sino que reproducen y refuerzan los elementos de una colectividad, de una subcultura propia. Se introduce una narrativa pictórica, se incrementa y desarrolla la técnica de la pintura en aerosol, que paulatinamente va logrando resultados más realistas o sofisticados; y se van incorporando criterios en cuanto a la composición del conjunto o *pieza*. Si bien todas las variantes del graffiti mantienen la premisa de “hacerse ver” por toda la ciudad, de apoderarse simbólicamente de tantos espacios físicos como les sea posible, ahora se agregan criterios de estilo a las reglas del juego, es decir, no basta con que la firma de un escritor

aparezca en cada rincón de la ciudad, sino que ahora es necesario contar con un estilo particular y demostrar un manejo y desarrollo técnico.

### **Graffiti global**

El desarrollo estilístico del graffiti es acompañado por la propagación de la práctica por virtualmente todas las ciudades del mundo. La diseminación del graffiti clásico vandálico por el mundo se da en gran medida gracias a los medios masivos, particularmente el cine. A mediados de 1980, es decir una década después del primer auge en Nueva York, se exhiben alrededor del mundo películas y documentales como los anteriormente citados *Wild Style*, *Beat Street* y *Style wars*. También se inician flujos de músicos de hip hop, break dancers, y escritores de graffiti mediante giras a festivales internacionales que exponen la estética del graffiti a públicos cada vez más amplios; así como intercambios autofinanciados por escritores que ya sea visitan ciudades norteamericanas para empaparse del fenómeno, o viajan desde ellas a metrópolis por el mundo entero en búsqueda de nuevos desafíos (Abarca, 2010; Berti, 2009).

En el caso de México se le atribuye a los intercambios de los mexicanos radicados en Los Ángeles y otras ciudades de Estados Unidos el haber introducido al país el juego del *tagging*, que toma auge partiendo de la base de pintas territoriales ya existentes, empezando a desarrollarse en ciudades fronterizas como Tijuana, Ciudad Juárez y Monterrey, posteriormente presentándose en las grandes urbes como la Ciudad de México y Guadalajara (Valenzuela, 2012, 14).

En los casos de México, Argentina, Colombia y Brasil se tienen registros de pintas de contenido político y de intervención artística urbana desde la década de 1970 (Ruiz, 2011), pero es entre las décadas de 1980 y 1990 que se da un auge del graffiti clásico. Como ya lo mencionamos, existe una serie de prácticas que anteceden al graffiti clásico en las ciudades

fronterizas entre México y Estados Unidos, y posteriormente en otras ciudades de nuestro país, entre las que podemos mencionar las pintas territoriales.

## **2.2 Postgraffiti**

Proponemos utilizar el término ‘postgraffiti’ para describir el desarrollo posterior al graffiti clásico vandálico a nivel global. Este proceso no se encuentra marcado por una fecha y lugar en particular, sino que proponemos identificarlo mediante una serie de circunstancias asociadas a la práctica del graffiti.

Podemos ubicar esta nueva etapa gracias a dos factores principalmente, por un lado, la introducción de la obra de escritores de graffiti en los recintos consagrados al arte, y por otro lado, la incorporación de técnicas y otros elementos visuales diferentes a los códigos y formas de realizar el graffiti clásico. La incipiente entrada en el mundo del arte del “arte enlatado” o “graffiti artístico” implica una legitimación al menos de modo parcial de una práctica hasta ahora considerada vandálica, y en consecuencia, un cambio profundo en la naturaleza misma del graffiti, que tenía como origen un carácter transgresor.

Vale la pena en este punto realizar una aclaración terminológica. Algunos investigadores utilizan el término ‘postgraffiti’ como un equivalente de ‘street art’ o arte callejero (Berti, 2009; Dickens, 2009; Pedroza, 2010); otros sugieren que el street art incluye al graffiti clásico vandálico (Bou, 2009) o que el postgraffiti es una de las distintas manifestaciones del street art (Abarca, 2010). Reconocemos las aportaciones teóricas de estos autores para una comprensión general del fenómeno del graffiti y entendemos que esta diversidad de términos responde a la evolución que ha tenido el graffiti en unas pocas décadas. Del mismo modo quizá resulte inútil



proponer una clasificación “definitiva” de las variantes de un fenómeno cultural en constante cambio. En palabras de Berti: “Forjar una definición ostensiva que delimite con exactitud las fronteras del Site Specific, Arte Público, Graffiti, Street Art o Postgraffiti, para lo único que nos facultará es para caer en un atolladero constante, porque más de una vez estas prácticas se desfiguran o prescinden de sus límites” (Berti, 2009, 17).

Sin embargo, desde nuestra perspectiva, consideramos necesario distinguir entre graffiti, post-graffiti y arte callejero para entender la complejidad y la diversidad de nuestro objeto de estudio. El entender las características de cada etapa facilitará la comprensión del desarrollo de las mismas, aun y cuando no exista una división precisa para separar cada etapa. Es importante reiterar que no se trata de una sucesión cronológica de etapas en donde concluye una para dar paso a la siguiente, sino que pese al desarrollo de nuevas formas de expresión, las anteriores permanecen, se mezclan y surgen otras nuevas. Esto es, hoy en día en las ciudades del mundo se sigue practicando el graffiti clásico (Fig. 23), se realizan obras de postgraffiti (Fig. 24) y de arte callejero (Fig. 25). Sin embargo no parece haber un consenso por parte de investigadores, escritores de graffiti y artistas sobre lo que se debiera considerar como graffiti (Fig. 26).



Fig. 23) *Bomba* sobre tren, Copenhague, Dinamarca, 2014, autor desconocido.



Fig. 24) *S/t.*, Morelia, México, 2012, *Cuack*.



Fig. 25) “Street Art”, Tate Modern Londres, Inglaterra, 2008. (Fachada exterior)



Fig 26) “Real and not Real Graffiti”, lugar desconocido, S/f. Lush.

El objetivo de las dos subsecciones siguientes será ahondar en la discusión de los recién identificados factores característicos de la heterogénea colección de prácticas que denominamos postgraffiti.

### 2.2.1 La entrada al mundo del arte

Una década después del auge del graffiti clásico se empiezan a incorporar en el mundo del arte elementos estilísticos y metodológicos de esta práctica. Esto dio como resultado que numerosos escritores de graffiti clásico trabajaran desde la década de 1980 sobre lienzos, bastidores y paredes legales o espacios donados, como aquellos gestionados para realizar murales de interés comunitario. También es cierto que numerosos artistas de finales de 1960 se sintieron atraídos o influenciados por la incipiente cultura graffiti clásico, dando como resultado nuevas propuestas artísticas insertas en el espacio público o en el mundo del arte.

Las primeras publicaciones sobre el tema, en la década de 1980, se utilizaron términos como *subway art*, *spray can art*, *graffiti art*, entre otros, que sin cuestionamiento categorizaban

como artísticas a estas manifestaciones urbanas realizadas en su mayoría de manera ilegal. *Subway Art* de Henry Chalfant y Martha Cooper (1984) fue uno de los primeros libros publicados que mostraban, mediante fotografías, los años de una producción bastante prolífera, en cuanto a piezas sobre los trenes de Nueva York. Así mismo, *Spray Can Art* de Chalfant y Prigoff (1987) es el trabajo de investigadores, fotógrafos y participantes en el mundo del arte, que otorgaban un reconocimiento al trabajo y actividad de estos jóvenes.

En el documental *Style Wars* (Chalfant y Silver, 1983) hay una escena en donde los jóvenes escritores de graffiti son invitados por galeristas neoyorquinos para exhibir y vender sus obras (Fig. 27 y 28). Otro suceso importante es la aparición, a partir 1970, de organizaciones que “proponían ayudar a los escritores a desarrollar su capacidad artística y a invertir su creatividad en otras áreas...” (Castleman, 2012, 161). Ejemplos de éstas son la UGA (United Graffiti Artists) y la NOGA (Nation of Graffiti Artists), cuyo objetivo manifiesto fue la legitimación del graffiti y el ofrecer un reconocimiento a los escritores en tanto que artistas.



Fig. 27 y 28) Exposición *Graffiti*, Nueva York, EUA, 1982 (Chalfant y Silver, 1983).

El impacto que tuvo la aceptación del graffiti en galerías y museos se vio reflejado en el giro que se dio en la práctica de esta actividad, que deja de lado la necesidad de “dejarse ver”

subrepticamente por toda la ciudad, para convertirlo en una práctica con fines artísticos, decorativos o comerciales. Desde la lógica del graffiti clásico, este giro hace que la actividad pierda su parte esencial: la transgresión que implica el acto vandálico, y lo deja reducido a una práctica domesticada, que sin embargo ofrece nuevas oportunidades de expresión.

El pintar de manera legal ofrece mejores condiciones en todos los sentidos: tanto en lo que refiere a la producción de la obra como con cuestiones de seguridad para el autor. La legalidad permite realizar la pieza con el tiempo suficiente para que el autor se concentre en criterios tanto técnicos como estéticos – pues normalmente el graffiti clásico se realiza de manera rápida para evitar ser sorprendido y atrapado por las autoridades. Las condiciones económicas también pueden ser mejores, si es que un mural es pagado o patrocinado por alguna institución o empresa; aunque también puede estar costado por el propio autor.

Hoy en día es común que los escritores o artistas del graffiti realicen su trabajo en ambas esferas: la legal y la ilegal, es decir, sus acciones oscilan entre estos dos territorios, uno como forma de manutención para solventar el costo de los materiales, y el otro, como parte de la actitud que describe al escritor de graffiti clásico: el vándalo.

En este punto es necesario resaltar que al introducir a museos y galerías la obra en pequeño formato de diversos escritores de graffiti, ocurre una especie de ruptura, se transmuta la naturaleza y esencia del graffiti clásico –el cual es transgresor y sucede en la calle, en la vía pública– e independientemente del desarrollo estilístico está hecho para que sea visto por el mayor número de personas pertenecientes o no al mundo del arte. Sin embargo la entrada al mundo del arte por parte de algunos escritores termina por influenciar la práctica del graffiti clásico, al visibilizarla y legitimarla culturalmente. Los escritores encuentran entonces oportunidades de acceder a espacios y comisiones que les permiten experimentar con técnicas y estilos, y con ello hacer progresar su lenguaje visual y su propuesta artística.

### 2.2.2 El desarrollo de una estética

El postgraffiti es el resultado de la aceptación de la iconografía y narrativa visual del graffiti, como una expresión pictórica orientada no únicamente a la repetición ilegal de los *tags* o sobrenombres pintados por la ciudad. De ahí que, independientemente de si se trata de un trabajo por comisión o una pinta ilegal, los mensajes y propuestas del postgraffiti están dirigidos al público en general, esto es, al habitante de la ciudad, a diferencia del graffiti clásico que está dirigido únicamente a la comunidad misma de los escritores. Así pues, la propuesta y lenguaje del postgraffiti queda abierta para todo aquel que se detenga a observarlo, pero se mantienen algunos aspectos de la práctica del graffiti clásico, tales como la asiduidad en la práctica y la búsqueda de espacios con mayor visibilidad en la ciudad. Es importante también la posibilidad de reconocer de la identidad del autor de una pinta, de ahí que se repitan motivos gráficos determinados, personajes y patrones que ofrezcan, bajo un mismo estilo, las pistas suficientes para recordar, reconocer y asimilar los mensajes u expresiones.

La evolución del lenguaje visual del graffiti se potenció gracias a la ampliación de técnicas y medios para realizar las piezas. Gradualmente se empieza a registrar la utilización de pintura vinílica aplicada con brochas, pinceles y rodillos, el uso de plantillas previamente recortadas, también llamadas estenciles, que permiten la reproducción múltiple de una misma imagen (Fig. 29 y 30), la aplicación de pegatinas adheribles o *stickers*, y la colocación de carteles pintados previamente, impresos o decorados (Fig. 31 y 32).



Fig. 29) Plantilla o estencil.



Fig. 30) S/t., Paris, Francia, 1986, *Blek le rat*.



Fig. 31) S/t., Nueva York, EUA, 1990, Shepard Fairey.



Fig. 32) S/t., Nueva York, EUA, 1992, *Revs y Cost*.

Si bien como sucede con todo proceso cultural es difícil aventurarse a afirmar una fecha en particular como el momento clave en la evolución o ruptura del graffiti clásico para dar paso al postgraffiti, algunos investigadores coinciden en proponer (Abarca, 2010; Bou, 2009) el año de 1990 como el momento a partir del cual se pueden identificar con claridad estas nuevas manifestaciones, abriéndose así un abanico expresivo tanto para los escritores de graffiti, como para artistas que incorporan en su práctica elementos visuales o técnicas provenientes de estas prácticas callejeras. Asistimos entonces a un proceso de hibridación en el que se intersectan o fusionan diferentes tipos de actividad, unas asociadas a la cultura popular, otras al mundo del arte.

Es importante mencionar nuevamente el papel que jugaron los medios, en especial la revolución en las comunicaciones causada por la expansión global del uso del Internet, en la dispersión de estas nuevas modalidades de acción urbana. En palabras de Abarca y refiriéndose a la situación en España: “La escena actual comenzó a tomar forma en la segunda mitad de los noventa, vinculada desde el primer momento al desarrollo de Internet. Ese es su medio de comunicación principal, hasta el punto de ser la verdadera manifestación de la escena” (Abarca, 2010, 507). Lo anterior se refuerza por el hecho que una obra de graffiti o postgraffiti es fugaz por naturaleza, por lo que la manera de registrarla es a través de la fotografía, que a su vez es idónea para la difusión a través de la red.

Un ejemplo de este proceso de hibridación que influyó en el futuro desarrollo y evolución del graffiti al postgraffiti fue la exposición de 1984 titulada *Calligraffiti* en Nueva York. En ella el curador Jeffrey Deitch y la galerista Leila Heller establecieron de manera visionaria conexiones entre estilos aparentemente muy distintos, seleccionaron a reconocidos artistas tales como Jackson Pollock (Fig. 33), Cy Twombly, Jean Dubuffet, Jean Michael Basquiat, Keith Haring (Fig. 34); los escritores de graffiti Fab Five Freddy, Mr. Zenderoudi, Tee Bee, (Fig. 35); y destacados caligrafistas del Medio Oriente<sup>8</sup> entre los que se encontraban Hassan Massoudy, Hossein Zenderoudi y Reza Mafi (Fig. 36). Esto dio como resultado que diversos artistas experimentaran esta mezcla de estilos y la llevaran hacia nuevos territorios.

---

<sup>8</sup> Cabe señalar que tanto en el Medio como en el Lejano Oriente, la caligrafía ha sido considerada desde la antigüedad como una forma artística en sí misma. El oficio goza de admiración y su práctica es apreciada y valorada socialmente (Karl y Zoghbi, 2011).



Fig. 33) “Untitled 6”, 1964, Jackson Pollock.



Fig. 34) S/t., 1985, Keith Haring.



Fig. 35) S/t., 1984, Tee Bee.



Fig. 36) S/t., 1968, Reza Mafi.

Recientemente la exhibición tuvo una secuela llamada *Caligrafitti 1984/2013*, en la galería de Leila Heller, pone de manifiesto las posibles conexiones entre los distintos movimientos artístico de finales del siglo XX y la tradición caligráfica del Medio Oriente; a la vez que examina el impacto global que ha tenido el graffiti y el arte callejero como formas de expresión de la cultura, tanto elevada y como popular. En esta muestra participan obras de artistas de la primera exhibición junto a una nueva oleada de artistas cuyo trabajo radica principalmente en mezclar la caligrafía, con el graffiti, con medios del arte contemporáneo como las nuevas tecnologías, la instalación, el dibujo y la fotografía.



Un artista cuyo trabajo sintetiza la fusión entre las caligrafías de diversas culturas y el graffiti es *Chaz Bojórquez*. Estudió arte en los Estados Unidos y en México, posteriormente caligrafía y siendo parte de la cultura chicana, experimentó el graffiti *cholo* de las pandillas de Los Ángeles. Realizó una investigación en distintos países estudiando caligrafías y desarrollando así las propias, además de mantener el estilo del graffiti californiano (Fig. 37).

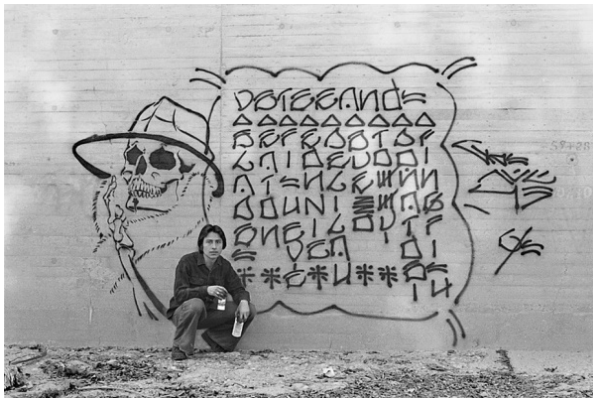


Fig. 37) S/t., Los Ángeles, EUA, 1975, Chaz Bojórquez.



Fig. 38) S/t., Miami, EUA, 2008, *El Mac* y *Retna*.

Numerosos artistas de generaciones posteriores a Bojórquez trabajaron para fusionar la tradición del arte caligráfico con el graffiti. Al conocimiento y estudio de distintos alfabetos mezclado con distintas prácticas del graffiti dio como resultado lo que se conoce –al igual que la exhibición de 1984 – comúnmente como *calligraffiti*. cuya catalogación proponemos pertenece al postgraffiti. Artistas de distintas partes del mundo como *Retna* (Fig. 38), *Sun7*, Niels Shoe Meulman, *El Seed* (Fig. 39), Pokras Lampas, Vincent Abadie *Zepha*, *Cryptik* (Fig. 40), por mencionar algunos, mezclan caligrafías y alfabetos de distintas lenguas e idiomas, con iconografía y simbología de sus propias culturas e influencias. En México existen importantes representantes de estas prácticas como son los Benuz Guerrero (Fig. 41) y Said Dokins (Fig. 42).



Fig. 39) S/t., Túnez, 2012, *El Seed*.



Fig. 40) S/t., lugar desconocido, S/f., *Cryptik*.

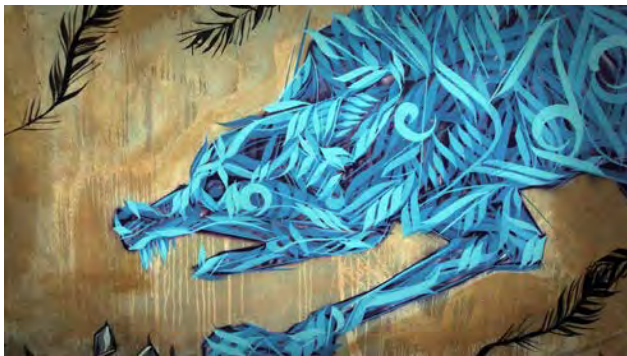


Fig. 41) S/t., lugar desconocido, S/f.,  
Benuz Guerrero.



Fig. 42) “Círculos blanco y negro”, lugar  
desconocido, 2015, Said Dokins.

Llegados a este punto podemos hablar sobre la evolución que ha venido desarrollándose a partir del *tag*, unidad mínima y básica del graffiti clásico. Como ya se mencionó el postgraffiti nace, desde nuestra perspectiva, gracias a la incorporación de elementos ajenos a la cultura del graffiti clásico y por otro lado a la inclusión del graffiti en el mundo artístico. La evolución del *tag* se da, por lo menos, en dos vertientes: la primera sirve para generar composiciones, donde la firma funciona a manera de textura o entramado, influenciado por el desarrollo del *calligraffiti* (Fig. 43); y la segunda que hace que el *tag* adquiera el volumen tridimensional que buscaba el graffiti clásico a nivel pictórico pero esta vez de manera física, convirtiéndolo en un objeto escultórico (Fig. 44).



Fig. 43) S/t., Nueva York, EUA, 2010,  
Garry McGee y Amaze,



Fig. 44) “Zeus” Stavanger, Noruega, 2010, Zeus.

Esta última vertiente del *tag* como objeto escultórico consideramos que puede insertarse dentro de la clasificación aquí propuesta en lo que describiremos en el siguiente capítulo como arte callejero, como una siguiente etapa en la constante evolución y desarrollo del graffiti.

### III. Arte callejero

El presente capítulo tiene como finalidad presentar, con el apoyo de la literatura existente, una definición del *street art*, término que traduciremos como ‘arte callejero’,<sup>9</sup> para después proseguir con una panorámica descriptiva de la amplia variedad de propuestas técnicas y de estrategias desplegadas por los artistas que trabajan este tipo de obras. En ese segundo momento se buscará establecer una continuidad entre las prácticas discutidas en el capítulo anterior –graffiti y postgraffiti – y el conjunto de propuestas que abarca el arte callejero, las cuales revelan una enorme y aparentemente desarticulada variedad de medios y posturas. Como veremos, el arte callejero incluye elementos pertenecientes al graffiti y al postgraffiti pero no se limita a ellos, siendo una categoría más amplia que abarca una diversidad de propuestas que se sobreponen, se entrelazan y se fusionan, en donde la frontera con las prácticas artísticas institucionalmente legitimadas se desdibuja, dejando paso a un movimiento que hoy en día goza de una indiscutible vitalidad y efervescencia internacional. Como muestra basta mencionar la gran cantidad de eventos – festivales, bienales, concursos y muestras – gestados por diferentes actores, en los que se promueve un sinnúmero de artistas tanto consagrados como emergentes. También contribuye a consolidar al movimiento la creciente atención mediática prestada al género a través de múltiples

---

<sup>9</sup> Una de las traducciones que algunos autores utilizan para *street art* es ‘arte urbano’, sin embargo hemos optado por usar el término ‘arte callejero’, para demarcar una distinción entre arte callejero y arte público. Este último es un género independiente (como se argumentará en la Sección 3.1). Sin embargo es común el arte público ha sido utilizado como un sinónimo del arte urbano por ser un arte público inserto en el entorno urbano, desde las reflexiones sobre la ciudad de finales del siglo XX, justo antes de la popularización del *street art* para nosotros arte callejero, por parte de diversos autores, como Óscar Olea (Olea, 1980 y 1989) y Lily Kassner (Kassner, 2010)

canales de difusión – publicaciones virtuales, películas de cine y documentales, artículos de prensa en los principales diarios del mundo, por nombrar algunos ejemplos. Por último, es evidente, y el presente trabajo da cuenta de ello, un aumento en el interés crítico por el arte callejero, resultado de la amplia repercusión del fenómeno en diferentes aspectos de la cultura, dentro y fuera del mundo institucional del arte.

### **3.1 Hacia una caracterización del arte callejero**

En esta sección se presentará y discutirá la definición que recientemente el filósofo Nicholas A. Riggle ha propuesto para el término ‘arte callejero’ (Riggle, 2010). Nuestra estrategia será la de adoptar la definición de Riggle para adquirir un soporte conceptual que oriente la exposición de este nuevo género a lo largo del presente capítulo y del siguiente. No obstante, a la luz de los ejemplos de obras de arte callejero y de las reflexiones derivadas de los mismos, en el último capítulo haré una consideración crítica de la definición de Riggle, señalando algunos aspectos que el filósofo no tomó en consideración y que creo necesarios para el entendimiento de la complejidad del arte callejero.

En el artículo titulado ‘Street Art: The Transfiguration of the Commonplaces’, Riggle ofrece una definición rigurosa de *obra de arte callejero*: es decir, propone un conjunto de condiciones necesarias y suficientes para que cierta obra de arte sea considerada como una obra de arte callejero. Es evidente que la propuesta de Riggle se apoya en la teoría del influyente filósofo del arte Arthur C. Danto, ya que el título del artículo mencionado hace referencia a la obra *The Transfiguration of the Commonplace: a Philosophy of Art*, originalmente publicada por

en 1981,<sup>10</sup> en la cual Danto partía de la pregunta ¿cómo es que un objeto banal, como una caja de estropajos o su réplica, puede transfigurarse en una obra de arte?, para de allí lograr una caracterización general sobre qué requisitos debe cumplir cualquier objeto para ser considerado como una obra de arte –asunto que ha sido extensamente discutido y altamente controvertido en la filosofía del arte en décadas recientes –. Puesto que Riggle toma como punto de partida para su discusión los conceptos y argumentos de Danto, sin exponerlos, considero necesario presentar de manera breve algunas de estas nociones. De acuerdo con la teoría del arte propuesta por Danto en *La transfiguración del lugar común*:

Something is a work of art if and only if (i) it has a subject (ii) about which it projects some attitude or point of view (has a style) (iii) by means of rhetorical ellipsis (usually metaphorical) which ellipsis engages audience participation in filling in what is missing, and (iv) where the work in question and the interpretations thereof require an art historical context (Adajian, 2012)<sup>11</sup>.

En otras palabras, algo es una obra de arte si, y sólo si, (i) tiene contenido semántico (significa o representa algo) (ii) contenido que la obra expresa en algún estilo (iii) mediante el uso de dispositivos retóricos, cuya interpretación requiere la participación del observador (iv) en donde el rango de interpretaciones posibles está determinado por un contexto arte-histórico. Ahora bien, puesto que existen múltiples formas de representación, múltiples maneras en dotar a algún objeto o acción de contenido semántico (por ejemplo, cualquier acto de habla o escritura es una representación en este sentido), la definición de Danto busca establecer restricciones adicionales a la cláusula (i) que apliquen únicamente a las representaciones artísticas. De acuerdo

---

<sup>10</sup> La obra que utilizo es la versión traducida al español como *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte* (Danto, 2002).

<sup>11</sup> En su texto de 1981, Danto no ofrece de manera sucinta una definición del arte como la citada, sino que sus consideraciones se encuentran dispersas y entrelazadas a lo largo de un complejo texto, por lo que en búsqueda de precisión acudo aquí a la literatura secundaria especializada.

con su teoría, las representaciones cualquiera difieren de las obras de arte en la medida que las segundas “utilizan los medios de representación de un modo que no queda bien definido una vez que se ha definido exhaustivamente lo que se representa” (Danto, 2002, 215). Es decir, para calificar como una obra de arte, una representación debe trascender lo literal mediante modos de expresión que revelen un modo particular de ver el mundo. El trabajo del intérprete de la obra consiste en apreciar, de manera históricamente situada, cómo el estilo manifestado en la obra contribuye a la representación no literal de su contenido.

Sobre la base de la concepción dantoniana del arte podemos proceder al análisis que hace Riggle sobre las obras de arte callejero. En primer lugar Riggle entiende por “la calle” cualquier espacio público en el contexto urbano, puntualizando que no será lo mismo arte *de* la calle que arte *en* la calle. Por ejemplo, un lienzo que temporalmente se encuentre *en* una feria de arte en el espacio público no califica como arte callejero. Tampoco lo hace, por motivos distintos, una escultura de arte público dispuesta por autoridades cívicas en alguna plaza. De lo anterior se deduce que el estar *en* la calle no es una condición necesaria ni suficiente para que una obra sea considerada como arte callejero.

Para Riggle, más allá de estar en la calle, una obra de arte callejero *utiliza la calle como recurso artístico*: esto es, el hecho de que la obra está dispuesta en la calle de una manera específica hace parte de su razón de ser. Ni el lienzo contingentemente expuesto en la feria, ni la escultura dispuesta en una plaza, cumplen con este requisito: son obras que están en la calle, pero que no hacen uso de ella; son obras que podrían estar exhibidas en cualquier otro lugar y sus cualidades artísticas no se verían afectadas. Así pues, Riggle identifica como condición necesaria para que una obra de arte sea arte callejero el utilizar la calle como un recurso artístico. Esto requiere implantar la obra en la calle, con lo que generalmente se establece un compromiso con su cualidad efímera. Al estar implantadas en la calle, las obras corren distintos riesgos: que sean

robadas, destruidas por las personas o por los elementos, desinstaladas, alteradas o apropiadas; lo cual no quiere decir que los artistas esperen que su obra dure lo menos posible.

Así pues, el uso que el artista da a la calle, la manera en que la disposición de la pieza en la calle incide en su sentido, es fundamental para la interpretación de una obra de arte callejero. Cuando una obra de arte callejero es descontextualizada y puesta en una galería, su relación original con la calle se oscurece. Por ejemplo, se pierde el hecho que la obra podía ser vista por cualquier transeúnte, interesado o no en el arte, en su recorrido cotidiano por la ciudad. Así como se pierde la manera en que la obra se insertaba en el espacio público y comentaba sobre él. En todo caso es notorio que una obra de arte callejero pierde gran parte de su sentido y su fuerza cuando es removida de la calle y llevada a una galería o museo, o adquirida para una colección privada. De consideraciones como las anteriores Riggle concluye que la referencia al uso artístico de la calle debe ser *interno* al significado de una obra de arte callejero, es decir, que cualquier interpretación acertada de la obra debe hacer referencia esencial a la manera en que ésta hace uso de la calle.<sup>12</sup> Todo esto lleva a Riggle a proponer la definición:

Una obra de arte es arte callejero si, y sólo si, su uso material de la calle es interno a su significado. (Riggle, 2010, 246).

Aunque sin duda habrá varias maneras de criticar o refinar la definición que ofrece Riggle del arte callejero, la propuesta tiene la virtud de acercarnos con mayor precisión a lo que hasta ahora hemos denominado como un “fenómeno cultural híbrido”, lo que nos permitirá hacer una serie de distinciones clarificadoras entre tipos de manifestaciones artísticas y no artísticas que ocurren en el espacio público.

---

<sup>12</sup> La noción de aspecto interno del significado de una obra remite a la noción de *belleza interna* propuesta por Danto en su texto de 2003, *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art* (Danto, 2005), al referirse a aquellas obras de arte cuya interpretación adecuada requiere hacer mención de su belleza. Danto justamente niega el hecho de que poseer belleza interna sea una condición necesaria para poder ser una obra de arte.



### 3.1.1 Arte callejero y graffiti / postgraffiti

De acuerdo con las definiciones de obra de arte (Danto) y de obra de arte callejero (Riggle) recién expuestas, parece que un *tag* de graffiti clásico no sería, en general, clasificable como una obra de arte, y con mayor razón tampoco entraría en la categoría de arte callejero. En primer lugar, el graffiti clásico no parece ser un género artístico en el sentido de Danto pues un *tag* no es una representación: es un signo vacío de contenido semántico, que remite a lo sumo al pseudónimo de su autor. No obstante, como vimos en la Sección 2.1, el *tagging* hace parte de una práctica que se rige por unas reglas precisas y comúnmente conocidas que dotan de significado a las firmas que realizan los escritores de graffiti; además el propio juego exige que estas firmas se realicen empleando estilos particulares y en evolución, todo lo cual hace de su lectura un trabajo de interpretación históricamente situado. Bajo esta lectura, un *tag* sí podría considerarse como una obra de arte en el sentido de Danto. Adicionalmente, y de manera más directa, no todo graffiti consiste en simplemente rayar una superficie: en particular el postgraffiti utiliza medios tan diversos como pintura de diversos tipos, luz y video proyección por ejemplo, con el objeto de lograr efectos visuales específicos, en donde el contenido semántico de las pintas frecuentemente desborda la firma de su autor. De ahí que Riggle proponga una distinción entre simple graffiti (lo que en este trabajo hemos llamado ‘graffiti clásico’) y graffiti artístico (que hemos denominado como ‘postgraffiti’), admitiendo que la línea entre los dos puede ser difícil de definir (Riggle, 2010, 251).

Pero aun si aceptamos que tanto algunas obras de graffiti clásico como las de postgraffiti cuentan como obras de arte en el amplio sentido dantoniano,<sup>13</sup> parece ser que no cumplen con las

---

<sup>13</sup> Vale la pena aclarar que según la definición de Danto, cualquier metáfora y en general cualquier representación que emplee dispositivos retóricos cuenta ya como obra de arte. Esto no constituye una objeción a la definición, pues para Danto la pregunta relevante para la apreciación artística no es: ¿es ésta una obra de arte?, sino, partiendo de la

condiciones que impone Riggle para que cuenten como arte callejero. Pues aunque generalmente un *tag* o una pieza de postgraffiti hacen uso material de la calle, parece que en muchos casos a los autores les resulta indistinto que su firma aparezca en esta pared o en aquella, y que por tanto su uso de la calle no es interno a su significado (como requiere la definición de Riggle), en el sentido de que para la interpretación adecuada de la obra no sería necesario en ningún momento referir al uso de la calle como recurso artístico. Así pues, podría objetarse a la definición de Riggle que no da cabida para que algunas piezas de graffiti clásico o de postgraffiti cuenten como obras de arte callejero, y en la medida que es habitual considerar la mayoría de las obras de postgraffiti como arte callejero, esta objeción representaría un problema importante para su definición.

Riggle propone superar la anterior objeción marcando una distinción entre un uso *general* y un uso *específico* de la calle. Cuando una pieza hace un uso general de la calle, está siendo dispuesta en una superficie pública por su publicidad. Este uso general de la calle permite que la pieza sea vista sin intermediación institucional por un gran número de personas, pero la ubicación específica de la pieza en el espacio urbano no es primordial (el uso de la calle no es, en términos de Riggle, “interno a su significado”). Por el contrario, cuando una pieza hace uso específico de la calle, es porque está dispuesta en un lugar con características particulares y su ubicación en ese lugar debe ser tenido en cuenta en su interpretación.<sup>14</sup> Hechas las anteriores distinciones, Riggle señala que las obras de graffiti que hacen un uso específico de la calle, hacen un uso material de

---

admisión de que en efecto estamos frente una obra de arte (los requisitos se cumplen fácilmente), si ésta impulsa a espectadores y críticos a ensayar repetidamente su interpretación.

<sup>14</sup> Riggle introduce una distinción adicional entre un uso específico-tipo y un uso específico-instancia. Un uso específico-tipo utiliza de manera específica algún tipo de ubicación en la calle: una esquina concurrida, una pared de alta visibilidad y difícil acceso. En contraste, un uso específico-instancia utiliza de manera específica una instancia de un tipo de ubicación en la calle: *esta* esquina concurrida, *esta* pared de alta visibilidad y difícil acceso (Riggle, 2010, 252). La distinción tipo/instancia es útil a la hora de analizar obras de arte sitio-específico: pues la especificidad del sitio puede ser un tipo (por ejemplo, una escultura que ha sido creada para ser dispuesta al lado de un espejo de agua), o puede ser una instancia del tipo (una escultura que ha sido específicamente creada para tal jardín en el cual hay un espejo de agua).

la calle que debe ser tenido en cuenta en su interpretación, por lo que cuentan como obras de arte callejero bajo su definición. Adicionalmente, argumenta que aun cuando una pieza simplemente hace un uso general de la calle, este uso puede ser interno a su significado. Por ejemplo, el artista *MOMO* ha marcado un *tag* con una fina línea de pintura que se extiende a todo lo ancho de la isla de Manhattan, y a lo largo de decenas de cuadras. Aunque la pieza hace un uso general de la calle –hubiera podido ser pintada en la Ciudad de México y sería igualmente interesante –, este uso de la calle, y en particular el hecho de que desde ningún punto de vista es posible abarcar la obra en su totalidad, hace parte interna de su significado, en el sentido de que cualquier interpretación adecuada de la obra debe hacer mención de su disposición en el espacio público (Riggle, 2010, 252–253). La conclusión de Riggle es, pues, la siguiente: 1) algunas obras de graffiti y postgraffiti son obras de arte en virtud de sus cualidades pictóricas; 2) algunas obras de graffiti y postgraffiti son obras de arte callejero en virtud de que su uso material de la calle es interno a su significado, en donde frecuentemente este uso material de la calle será un uso particular, pero al menos en algunas ocasiones puede ser un uso general; 3) de lo que se sigue que el graffiti / postgraffiti y el arte callejero son géneros distintos, aunque en ciertas ocasiones una obra puede pertenecer a ambos (Riggle, 2010, 253).

### **3.1.2 Arte callejero y arte público**

Para continuar con la categorización del arte callejero, Riggle sugiere que todo arte callejero es arte público por el hecho de que el arte callejero hace uso material del espacio público. Pero ¿hasta qué punto el arte público en el espacio urbano es arte callejero? Para que la definición de Riggle sea satisfactoria, debe proporcionarnos una manera de distinguir, por ejemplo, entre un busto conmemorativo dispuesto en alguna plaza (arte público en el espacio urbano), y una obra de arte callejero como el *tag* de *MOMO* antes mencionado. No obstante, podemos pensar en

ejemplos de esculturas públicas que hacen un uso material de la calle que es interno para su significado. Por ejemplo, las “Torres de Satélite” edificadas por Luis Barragán y Mathias Goeritz fueron diseñadas y construídas para una ubicación específica en la entrada de Ciudad Satélite (Estado de México), sobre el anillo periférico, y este emplazamiento es algo que cualquier interpretación adecuada del conjunto debería mencionar. ¿En qué radica la diferencia entre una obra como el enorme *tag* de *MOMO* y las “Torres de Satélite”?

Una distinción evidente entre estas dos obras es que las “Torres de Satélite” no cuentan con la cualidad de ser efímeras con la que están comprometidos los artistas callejeros, y por consiguiente no usan la calle en el mismo sentido en que el arte callejero lo hace. Por lo tanto la definición de Riggle podría enmendarse de tal manera que hiciera referencia explícita a la cualidad efímera de las obras de arte callejero, para así discriminar entre las últimas y el arte público. Sin embargo esta opción no está libre de dificultades. Consideremos la fuente escultórica “La Hermana Agua” del arquitecto Fernando González Gortazar, ubicada en Guadalajara, la cual consta de varios cuerpos de concreto en forma de cubos y prismas. Podemos decir que la obra fue concebida específicamente para ese cruce de avenidas en la colonia Chapalita, de lo cual se deduce que la obra está haciendo uso material de la calle, y esto es algo que cualquier interpretación adecuada de la obra debería mencionar.

Hasta aquí, el caso de “La Hermana Agua” parece muy similar al de las “Torres de Satélite”. La diferencia radica en que esta y otras obras de González Gortazar han sido removidas por diversas razones, lo cual –se podría argumentar – hace de las obras piezas efímeras, por lo que, de acuerdo con las consideraciones anteriores, podría decirse que cumplen con las condiciones para ser consideradas obras de arte callejero.

En otras palabras, hacer mención explícita del carácter efímero de una obra no permite distinguir consistentemente entre arte público y arte callejero. Es por esto que Riggle propone

otra estrategia de diferenciación: en obras como “Torres de Satélite” o “La Hermana Agua” el espacio público no es tanto incorporado como reordenado y delimitado. Adicionalmente, para efectuar este reordenamiento y delimitación es necesario un involucramiento por parte del mundo y las instituciones del arte, que se traduce en una marcada imposición: las piezas convierten el espacio público en un recinto institucional propio del arte, a la par de un museo o una galería, pero al aire libre.

De esta manera, el arte público convierte el espacio público que utiliza en una extensión del museo: finalmente, una pieza de arte público es una obra que el mundo del arte ofrece al público, y esto es algo que definitivamente no sucede con el arte callejero. En este sentido, y refiriéndose a un caso de arte público análogo al de “La Hermana Agua” – la escultura “Tilted Arc” de Richard Serra instalada en una plaza Manhattan en 1981 y removida en 1989 – Riggle cita la siguiente apreciación de Danto sobre la obra de Serra “is the metal grin of the art world having bitten off a piece of the public world” (Riggle, 2010, 255). El arte público en el espacio urbano delimita un contexto protegido y sancionado al igual que cualquier otro recinto del arte, y este contexto es algo que difiere de “la calle”. La calle juega un papel específico en la organización y funcionamiento de la sociedad: es usada de manera cotidiana, habitada, atravesada, alterada, y a diferencia de un espacio privativo del arte no es delimitada.

En resumen, la definición que propone Riggle para ‘obra de arte callejero’ no solo identifica condiciones suficientes y necesarias para que un trabajo pertenezca a este género, sino que nos permite distinguir entre arte callejero y graffiti/postgraffiti por un parte, y entre arte callejero y arte público por otra. Con las salvedades antes mencionadas, se adoptará como definición de trabajo para la discusión de antecedentes y ejemplos de arte callejero actual.

### **3.2 Algunos antecedentes**

A partir de la década de 1960 se registra una expansión de los géneros artísticos tradicionales: irrumpen en el mundo del arte las acciones espontáneas y performáticas, el arte del cuerpo, las obras de sitio específico, las intervenciones efímeras, el arte de la tierra, el video arte y los trabajos sonoros, entre muchos otros. Esta revolución de estilos, técnicas, propuestas y estrategias, propició el desarrollo de nuevas categorías del arte en las que tanto el espectador como el espacio público fueron utilizados como parte constitutiva de la obra.

De ahí que esta sección estará dedicada a presentar algunos artistas cuyas obras y acciones considero como antecedentes directos del arte callejero, en la medida que utilizan la calle como recurso artístico, en el sentido introducido en la sección anterior. Se trata de ofrecer una contextualización de cómo artistas provenientes de diferentes países y tradiciones comienzan a generar obras de arte insertas en la vía pública, sin que estas obras necesariamente sean comisionadas o de otra manera entendidas como obras de arte urbano público, sino –más bien – dispuestas por los artistas en la calle de manera análoga a lo que los primeros escritores de graffiti hicieron en la ciudad. No se pretende profundizar sobre estos autores, ya que cada uno podría ser sujeto de una monografía, sino dar cuenta brevemente de el precedente que sentaron para el arte callejero.

Los franceses Ernest Pignon-Ernest y Daniel Buren son precursores de las intervenciones en la calle con obras efímeras de mediano y gran formato realizadas a mediados de la década de 1960. El trabajo de Pignon-Ernest consiste en series de dibujos y serigrafías, que realiza en su estudio y que posteriormente pega en las calles; la temática y el concepto están vinculados a momentos histórico-sociales. Por ejemplo en 1966 inicia sus intervenciones contra las pruebas nucleares en Algeria, y en 1971 con carteles que representaban escenas de la Comuna de París

(Fig. 45). Las series son en su mayoría figuras humanas a escala natural de gran calidad técnica, cada una de las cuales puede ser entendida como una suerte de “postgraffiti narrativo” (Abarca, 2010, 403).

Daniel Buren, conocido como un artista conceptual, realizó una serie de carteles hacia 1968 que contenían únicamente franjas bicolor, las cuales representan un motivo popular francés, que colocaba en soportes para publicidad de manera ilegal (Fig. 46). Esta serie tuvo gran impacto debido al uso novedoso que le dio Buren a la calle como muestrario para sus piezas. Posteriormente continúa realizando obras empleando el motivo de las franjas en el espacio público, con la diferencia que frecuentemente estas obras han sido comisionadas por instituciones cívicas o del mundo del arte, como por ejemplo la instalación de columnas rayadas en el gran patio interior del Palais Royal de París en 1986. La combinación de una actividad artística que recurre a actos ilegales o que en todo caso prescinde de permisos con una práctica inscrita en el mundo y las instituciones del arte, es un patrón que repetirán los más reconocidos artistas de la corriente contemporánea del arte callejero.



Fig. 45) “La commune de Paris” París, Francia, 1971, Ernest Pignon-Ernest.

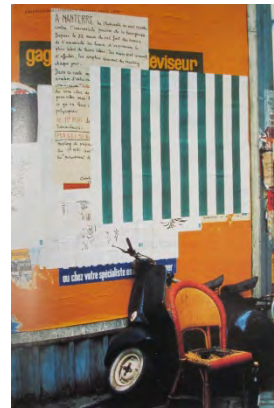


Fig. 46) “Affichages sauvages”, París, Francia, 1968, Daniel Buren.

Influenciado por los artistas recién mencionados el francés Xavier Prou, mejor conocido como *Blek le rat*, realizó series de elaborados estenciles desarrollando una técnica que sirvió como modelo para la realización de reproducciones múltiples de gran calidad en breves lapsos de tiempo, impulsando una estrategia de intervención callejera ilícita que se verá reflejada en el trabajo de futuras generaciones (Fig. 47 y 48). Si bien comenzó haciendo estenciles y pintando con ellos figuras de ratas tamaño real, posteriormente reprodujo figuras humanas en posiciones y en contextos muy diversos, pero siempre considerando el espacio específico en donde serían pintadas en la calle.



Fig. 47) S/t., Marruecos, 1987, *Blek le rat*.



Fig. 48) *Blek le rat*.

De los Estados Unidos considero relevante mencionar a Charles Simonds y a Gordon Matta-Clark, miembros de la comunidad artística del SoHo neoyorquino, cuyo trabajo responde en ambos casos a una reflexión sobre el entorno urbano, aunque empleando escalas opuestas. Simonds instaló una serie de viviendas para una civilización imaginaria, maquetas de formato diminuto en ocasiones que colocaba en cornisas, rincones, huecos y otros espacios urbanos deteriorados (Fig. 49), en donde parte del interés del artista radicó en la interacción con los vecinos de las distintas ciudades del mundo en las cuales insertó su obra. Por su parte, Matta-



Clark realizó diversas intervenciones monumentales en edificios, que quizás podríamos calificar como ejercicios de deconstrucción en la arquitectura, o como él mismo lo llamó, *anarchitecture* (Fig. 50). Si bien las intervenciones de Matta-Clark fueron realizadas de manera legal y mediada, sentó las bases para intervenir directamente sobre los elementos arquitectónicos como casas y edificios, por ejemplo para la Bienal de París en 1972 realizó su pieza “Conical intersect” sobre un edificio que sería derribado para la construcción del Centro de Arte Georges Pompidou.



Fig. 49) S/t., Nueva York, EUA, 1973,  
Charles Simonds.



Fig. 50) “Conical Intersect”, París, Francia, 1975,  
Gordon Matta-Clark.

También radicados en Nueva York, Keith Haring y Jean Michael Basquiat fueron dos artistas cuya obra representa una primera etapa en el proceso de conexión e hibridación mutua entre el mundo del arte y el del graffiti. Haring utilizó las vallas publicitarias del subterráneo neoyorquino para realizar una serie de dibujos con tiza (Fig. 51). Aunque Haring nunca intentó pertenecer a la cultura del graffiti realizó, además de sus piezas efímeras, obra de estudio y un gran número de murales en la calle, incluido el muro de Berlín<sup>15</sup>. Su estilo fue determinante para el desarrollo del postgraffiti. Por su parte, Basquiat comenzó a escribir utilizando pintura en aerosol –la cual es

<sup>15</sup> En 1990 numerosos artistas de 21 países pintaron sobre un segmento de 1.3 Km. del Muro de Berlín, que se conservó luego de su destrucción, hoy se conoce como la *East Side Gallery* y es considerada como la galería de arte al aire libre más grande del mundo. Derivó de iniciativas anteriores como el concurso de arte llamado *Überwindung der Mauer durch Bemalung der Mauer*, hacia 1982 (Neff, 2007).

considerada como la principal técnica para realizar graffiti clásico – a finales de la década de 1970, pero no como parte de las prácticas del *tagging*, sino insertando frases poéticas o satíricas dirigidas a la comunidad creativa (Fig. 52). Posteriormente desarrolló una gran cantidad de obra en formatos tradicionales en la que mezcla elementos pictóricos con inscripciones que remiten a la estética del graffiti, con lo que entró de lleno al mundo del arte, estando hoy su trabajo presente en importantes museos y galerías.

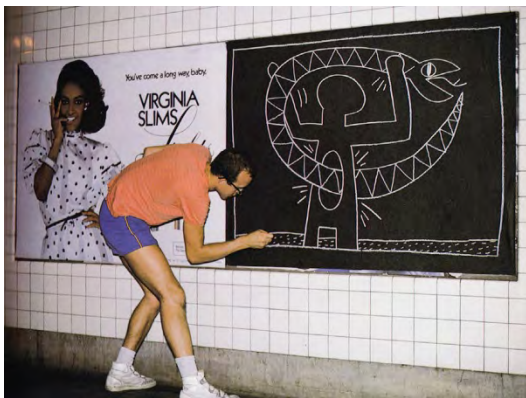


Fig. 51) S/t., Nueva York, EUA, 1983, Keith Haring.



Fig. 52) S/t., Nueva York, EUA, 1985, Jean Michael Basquiat.

Los artistas John Fekner y Dan Witz, también radicados en Nueva York, aportan nuevos elementos al desarrollo de una estética callejera. Fekner realizó entre las décadas de 1970 y 1980 una serie de mensajes y comentarios de gran formato escritos sobre superficies de edificios, puentes o vehículos abandonados de distintos barrios de Nueva York (Fig. 53 y 54). Sus letreros causaron revuelo ya que “planteaban críticas a veces irónicas, a veces directas, sobre temas sociales” (Abarca, 2010, 414), por ejemplo el mensaje “promesas rotas – broken promises” en la fachada de un edificio abandonado en el sur del Bronx.



Fig. 53) “Broken promises”, Nueva York, EUA, 1980, John Fekner.



Fig. 54) “Wheels over Indian Trails”, lugar desconocido, 1979, John Fekner.

Por su parte, Dan Witz desarrolla su trabajo en las calles de los barrios desfavorecidos de Nueva York desde finales de la década de 1970. Comenzó realizando una serie de pequeños colibrís logrados en técnica realista los cuales convivían sutilmente con las formas del graffiti clásico que invaden superficies urbanas como muros y vallas (Fig. 55). A la fecha Witz continúa realizando tanto pinturas de estudio como obras de arte callejero en su mayoría ilícito, pero a veces también por comisión. En su arte callejero callejero se esfuerza por resaltar aspectos que nuestra cultura esconde de sí misma, como el maltrato animal o a los prisioneros. (Fig. 56).

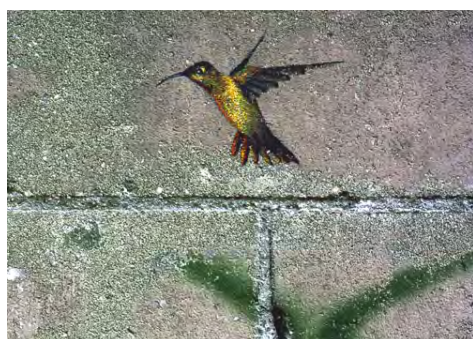


Fig. 55) S/t., Manhattan, EUA, 1979, Dan Witz.

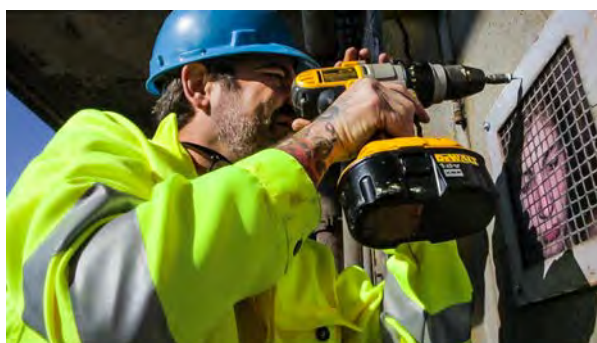


Fig. 56) Dan Witz instalando una obra, Brooklyn, EUA, 2014.

En el caso de México mencionaremos el trabajo de grupos de artistas que hemos considerado como antecedentes al arte callejero actual, nos referimos a los colectivos *Tepito Arte Acá*, *Grupo Suma* y una acción realizada por Felipe Ehrenberg. En 1973 un grupo de artistas formado por Daniel Manrique, Francisco Zenteno Bujáidar, Francisco Marmata y Armando Ramírez presentan la exposición *Conozca México, visite Tepito*; posteriormente realizaron murales en las vecindades del barrio de Tepito,<sup>16</sup> desarrollando “un trabajo colectivo que tenía fuertes vínculos con el activismo” (Debroise, 2007, 208). El colectivo todavía continúa hoy en día llevando a cabo actividades para integrar a los jóvenes de dicho barrio, en las artes visuales pero también en las escénicas, la música y la literatura (Fig. 57).

De igual manera a finales de 1970 distintos alumnos de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM se agrupan en el taller de Ricardo Rocha, bajo el nombre de *Grupo Suma*, con el objetivo de difundir un mensaje de resistencia política utilizando bardas y muros que hasta el momento contenían comunicaciones oficiales, utilizando la técnica del esténcil (Debroise, 2007, 218), la pega de carteles y la colocación de mantas (Fig. 58). Si bien el grupo se disolvió en 1982, es rastreable el impacto que representó en el postgraffiti y el arte callejero mexicano.



Fig. 57) S/t., Tepito, México, D.F., 1975,  
*Tepito Arte acá.*

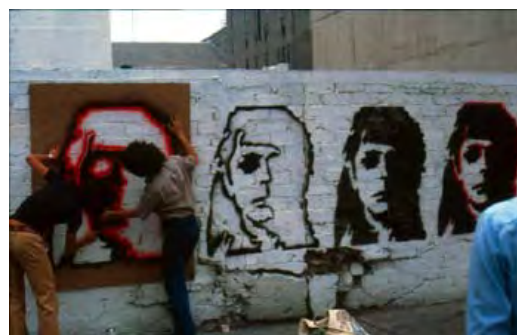


Fig. 58) S/t., México, D.F., 1980, *Grupo Suma.*

---

<sup>16</sup> Tepito es un barrio de la Ciudad de México, cuya principal actividad es el comercio informal. Fue durante finales del siglo XX una de las colonias consideradas más peligrosas y de bajos recursos de la ciudad.

El trabajo de Ehrenberg es difícil de clasificar, cuenta con una amplia producción que va desde el arte conceptual, el performance y el mail art, sin embargo queremos señalar una de sus acciones en el espacio público de 1970 durante su estancia en Londres, la cual consistió en marcar con una línea en el suelo la acumulación de basura que había en las calles como resultado de una huelga por parte de los recolectores de la ciudad. La acción fue registrada en fotografías y video y es frecuentemente relacionada en la literatura crítica (Fig. 59 y 60).



Fig. 59) S/t., Londres, Reino Unido, 1970,  
Felipe Ehrenberg



Fig. 60) S/t., Londres, Reino Unido, 1970,  
Felipe Ehrenberg.

### 3.3 Propuestas del arte callejero contemporáneo

A continuación presentamos el trabajo de algunos artistas cuya obra es representativa, desde nuestra perspectiva, de la diversidad tanto técnica como conceptual que se encuentra en las propuestas de arte callejero. El criterio de selección responde a la trayectoria de los artistas y también a la calidad de las propuestas. Carteles, pegatinas, murales, mosaicos, tabicones, mobiliario urbano modificado, bordados de estambre, diversos objetos reutilizados, instalaciones

escultóricas, video proyecciones, son algunos ejemplos de las técnicas tan diversas con que los artistas callejeros construyen su obra. Colocadas en el espacio público de manera ilegal en ocasiones y otras veces comisionadas por festivales, bienales y exposiciones desde las instituciones, estas propuestas generalmente ofrecen una experiencia estética de manera fortuita e invitan a un cuestionamiento en torno al uso físico y simbólico del espacio público.

***Banksy***. Quizá uno de los más reconocidos representantes del arte callejero es el artista británico cuya identidad se ha mantenido anónima desde 1990 a la fecha pese a ser una celebridad. Su obra cuenta con una gran producción en distintos medios y técnicas que incluyen instalaciones, objetos, esculturas, lienzos, intervenciones murales que realiza de manera ilegal en la calle. Otras acciones que le han dado gran visibilidad consisten en introducir y colocar sin autorización obras apócrifas en museos institucionales como el “Peckham Rock” (Fig. 61) en el Museo Británico (Dickens, 2009, 18) o el maniquí que simulaba un prisionero de Guantánamo en Disney Land. Aunque estas acciones no entran en la definición de arte callejero que hemos expuesto, consideramos que son parte importante de los flujos e intercambios que suceden entre instituciones y artistas que trabajan el arte callejero. En sus murales en la calle *Banksy* utiliza principalmente el estencil,<sup>17</sup> para realizar figuras en alto contraste y con una gama cromática reducida genera gran impacto visual. Utiliza elementos de la cultura popular y los resignifica para sus objetivos comunicativos, estéticos y de crítica. Una constante en su obra es la parodia de la sociedad de consumo y sus valores, y de manera más general del orden cultural que impera en occidente (Fig. 62). Su trabajo principal es realizado de manera ilegal pero también ha colaborado con organizaciones y empresas comerciales. Su obra ha sido adquirida por

---

<sup>17</sup> Como se mencionó en la sección anterior el artista francés *Blek le Rat* es pionero en el uso del estencil, aunque posiblemente su obra se haya visto eclipsada por la del mayormente conocido *Banksy*. Al respecto véase el video documental *Graffiti Wars* (Preston, 2011).

colecciones particulares y reconocidos museos, además de valerse de una gran infraestructura y recursos para realizar sus propias exhibiciones. Sus murales han generado recientemente extracciones de las paredes con su obra para fines de lucro<sup>18</sup>.



Fig. 61) “Peckham Rock”, British Museum, Londres, 2005. *Banksy*



Fig. 62) “Pigeons”, Essex, Reino Unido, 2014, *Banksy*.

**Spy.** Es un artista español que desde 1990 comenzó a realizar acciones de anti-publicidad, interviniendo y trastocando carteles publicitarios. Posteriormente ha desarrollado propuestas en una gran variedad de medios y de soportes, obras que atacan directamente a la cotidianeidad citadina y a las estructuras de supervisión (Fig. 63) y control (Fig. 64). *Spy* describe su trabajo como “la apropiación de elementos urbanos mediante la transformación o la réplica, el comentario sobre la realidad urbana y la intromisión en sus códigos comunicativos” (*Spy*, s.f.). El español elabora su propuesta a partir de un análisis de la ciudad y de estudiar los elementos del mobiliario urbano de cada lugar donde trabaja. También ha colocado en distintas técnicas breves mensajes en gran formato –a lo largo y ancho de edificios – palabras tales como: ‘crisis’, ‘ego’,

---

<sup>18</sup> La reciente noticia de lo que sucedió con una pieza de *Banksy* que había realizado en el barrio londinense de Wood Green. El mural que muestra a un niño de un país en vías de desarrollo cosiendo banderas británicas, apareció en el catálogo de una subasta en Miami, EUA.

‘error’, ‘soñar’, ‘amor’, que elige dependiendo cada contexto, algo muy similar a lo que hizo Fekner décadas atrás (Fig. 53).

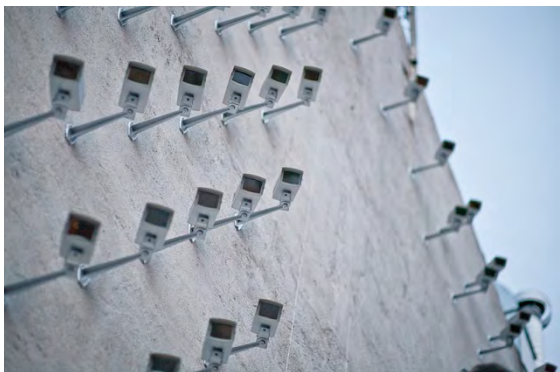


Fig. 63) “Cameras”, Madrid, España, 2013, *Spy*.



Fig. 64) “Barriers”, Santiago, Chile, 2015, *Spy*.

***Invader***. El artista francés *Invader* reproduce en ciudades de todos los continentes personajes del legendario videojuego japonés “Space invaders” utilizando mosaicos que fija de manera permanente sobre distintas superficies y mobiliario urbano. Cada mosaico representa un pixel con el cual remite al imaginario de los videojuegos de 1980, apropiándose así de un nuevo y cada vez más influyente elemento de la cultura contemporánea. El uso del mosaico representa una ampliación al repertorio técnico del arte callejero, en el sentido del tiempo de vida de la obra, es decir, su duración en el espacio público. La obra se integra al el mobiliario urbano (Fig. 65), camuflándose en ocasiones con la señalización (Fig. 66) y convive con otras expresiones en el paisaje urbano. Recientemente ha plasmado obras de gran formato en el espacio público, comisionado por museos o instituciones; también ha presentando exposiciones de su trabajo ajeno a las calles, en galerías y museos, todo esto de manera legal, pero también irrumpiendo de manera ilegal en espacios museísticos, tal y como *Banksy* introdujo la “Peckham Rock”.





Fig. 65) "PA\_590", París, Francia, 2005,  
*Invader.*



Fig. 66). "PA\_320", París, Francia, 2000,  
*Invader.*

**Brad Downey.** El artista estadounidense trabaja desde finales de 1990 a partir de objetos y elementos que encuentra en la vía pública, para disponerlos de manera tal que obligue al espectador a experimentar diversas situaciones en el entorno ciudadano. Frecuentemente juega con las funciones del mobiliario urbano creando escenas humorísticas, de gran tensión visual o como una suerte de poesía visual. (Fig. 67). También realiza acciones que, pese a ofrecer instantáneas de apreciación estética, son en realidad actos vandálicos (Fig. 68).



Fig. 67) "House of cards", Berlín, Alemania,  
2007, Brad Downey.



Fig. 68) "The mess", Viena, Austria, 2011,  
Brad Downey.

**Mark Jenkins.** Su trabajo, desarrollado a partir de 2003, consiste en colocar en la vía pública esculturas que representan seres humanos –adultos o infantes – y animales. Las figuras de hombres y mujeres son recubiertas con ropa y con pelucas con la finalidad de dar un aspecto real, son dispuestas en lugares tan diversos como inaccesibles, representando con su sola presencia la incómoda situación de personas sin hogar como mendigos y vagabundos que deambulan por la ciudad, o también refiriendo a enfermos mentales y personas cometiendo actos suicidas (Fig. 69). En otras ocasiones dispone a los personajes o animales de manera tal que crea situaciones cómicas e inesperadas (Fig. 70).



Fig. 69) “Under the rainbow”, Malmö, Suecia, 2008, Mark Jenkins.



Fig. 70) S/f., lugar desconocido, Mark Jenkins.

**Bordalo II.** El portugués ha realizado grandes instalaciones callejeras a partir de basura que se encuentran en la calle, todo tipo de materiales: plásticos, viejos neumáticos, láminas y vigas metálicas, tubos y mangueras, residuos de aparatos electrónicos, bloques; los cuales convierte en esculturas de animales tales como peces, insectos, aves, mamíferos (Fig. 71) y de otros objetos. Sus paredes transformadas en verdaderos altorrelieves, el frecuente uso de material de desecho sugiere la influencia del *junk art* o *trash art* y un cuestionamiento a los hábitos de consumo de las

ciudades (Fig. 72). Además de una serie de pintas, en las que utiliza a las vías del tren y sus alrededores, como soporte para diferentes mensajes registrados con fotografías a distancia y en ángulo picado.



Fig. 71) S/t., Belem, Portugal, 2015,  
*Bordalo II.*



Fig. 72) "The gift", Lisboa, Portugal, 2014,  
*Bordalo II.*

**Graffiti Research Lab.** Colectivo fundado por Evan Roth y James Powderly, que fusiona elementos del graffiti clásico –el *tagging* y el *bombing* – con nuevas tecnologías como la video proyección, aportando al desarrollo de otros géneros nuevos como *light graffiti*. Además de su valor estético, su aportación técnica consiste en la invención de los aparatos que utilizan como el *laser tag* (Fig. 73) y los *led throwies*, entre otros; para lo cual desarrollan diversas interfaces y lenguajes de programación, mezclados con la electrónica. Aunque sus proyecciones no alteran ni dañan la superficie de los edificios que utilizan como fondo, su práctica artística no está exenta de fricciones con las autoridades por el carácter contestatario de algunos de sus mensajes (Fig. 74) o por las congregaciones que generan sus intervenciones en la vía pública. Sus intervenciones suelen contar con la participación de los habitantes del lugar e invitados quienes disfrutan de – literalmente – “pintar con luz” sobre edificios, puentes y todo tipo de superficies urbanas.



Fig. 73) Laser tag, Brooklin, EUA, s/f., G.R.L.



Fig. 74) *Laser tag*, Rotterdam, Holanda, s/f., G.R.L.

**Vhils.** Alexandre Farto, mejor conocido como *Vhils*, es un artista portugués cuya obra utiliza gran variedad de medios entre los que podemos mencionar instalaciones de metal, madera y cartón, pero también pintura y collage. Sin embargo su trabajo más conocido son las imágenes realizadas sobre muros, en una especie de bajo relieve (Fig. 75), que hace perforando y eliminando parte del acabado del muro para obtener volumen en la superficie, y a partir de esa profundidad generar un efecto tridimensional sobre superficies de concreto, cemento o yeso. Para ello utiliza martillo y cincel, taladro (Fig. 76), y en otras ocasiones cargas de explosivos estratégicamente colocadas para formar las imágenes. Ha realizado exhibiciones individuales de su trabajo en prestigiosos museos de todo el mundo.



Fig. 75) S/t., Azores, Portugal, 2013. *Vhils*.



Fig. 76) *Vhils* con un taladro.

**Kidghe.** “Arquitecto de profesión y graffitero de corazón”, es como se autodenomina este artista mexicano. Su incursión en el graffiti ocurre en su adolescencia, posteriormente estudia arquitectura. Ha desarrollado un lenguaje visual que combina elementos del dibujo técnico y arquitectónico, de la planimetría y de la cartografía urbana con elementos propios del graffiti y postgraffiti (Fig. 77). Utiliza en su obra el deterioro e irregularidades de las superficies y elementos azarosos de los espacios públicos. Su trabajo abarca propuestas que van de la instalación (Fig. 78) al arte callejero pasando por el dibujo y la gráfica. Por medio de sus intervenciones *Kidghe* busca volver a dar sentido a los espacios considerados estériles, a los no-lugares, y estimular la percepción del peatón.



Fig. 77) “Obra negra / obra negra”, México, D.F., 2013, *Kidghe*.



Fig. 78) S/t., Berlín, Alemania, 2012, *Kidghe*.

**Estación Cero.** Es el laboratorio de arte y espacio cultural autogestivo formado por dos artistas oaxaqueños, Javier Santos artista plástico mejor conocido como *Smek* y su hermano Emanuel, arquitecto cuyo alias es *Cer*. Hacia 2004 formaron con otros artistas el colectivo *Arte Jaguar* que participó de manera activa en las acciones y pintas realizadas durante el movimiento social de 2006 en Oaxaca (Ver sección 4.1.1). Su propuesta va del postgraffiti al arte callejero (Fig. 79 y

80) y trabajan tanto para galerías independientes y museos institucionales, como de manera independiente en la calle, produciendo obras de manera legal como ilegal.



Fig. 79) S/t., Oaxaca, México, 2010, *Arte Jaguar*.

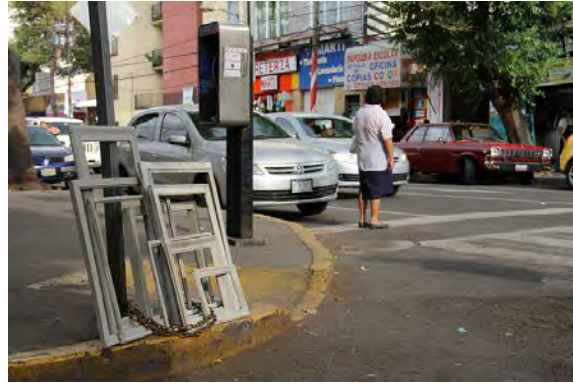


Fig. 80) "Obra negra", México, D.F., 2012, *Smek*.

### 3.4 Técnicas, estrategias e influencias

El arte callejero se vale de múltiples medios y técnicas con el objetivo de intervenir en el espacio público. Estos medios incluyen la instalación, la escultura efímera, el uso de nuevas tecnologías como la video proyección o el *mapping*, la utilización de elementos del postgraffiti como el uso de *stickers* o pegatinas, la repetición de imágenes hechas mediante plantillas o estenciles, el *yarn bombing* o recubrimiento con bordados de elementos escultóricos o del mobiliario urbano, todo lo anterior recurriendo frecuentemente a elementos propios del lenguaje del graffiti clásico.

Si bien en el capítulo anterior sostuvimos que el postgraffiti significa un desarrollo estilístico que rebasa el lenguaje del graffiti clásico, el arte callejero representa un paso hacia la tridimensionalidad y hacia el uso de la calle no solo como el escenario de la obra sino como parte de la misma. Los artistas callejeros utilizan el mobiliario urbano, manipulan la arquitectura,

añaden (Fig. 81) o restan algo de la misma, juegan con estos y otros elementos para hacer una obra que genere en los espectadores una experiencia estética no solicitada que supone un cuestionamiento sobre lo que significa el espacio público y la vida citadina.

Son muchas las influencias y corrientes que confluyen en el fenómeno del arte callejero; haremos mención de algunas de ellas sin pretender identificarlas de manera exhaustiva. Varios autores han rastreado la influencia de la corriente situacionista, activa durante los décadas de 1950 a 1970. Según Francesca Gavin, por ejemplo, “Muchos de los artistas [callejeros seleccionados en su libro], sin importar su experiencia anterior, reflejan la influencia de los situacionistas y Guy Debord. La mayor parte de las obras [mostradas] responde directamente a las ideas que tenía Debord sobre el espectáculo.” (Gavin, 2008, 7). Las “interrupciones callejeras”, asume Gavin, pueden ser definidas desde el *détournement* de los situacionistas, a su vez inspirado por el collage dadaísta, que consiste en fragmentar un original y volver a unir las partes en una nueva creación. Adicionalmente, el artista callejero parece querer aportar elementos para hacer exitosa la práctica situacionista de la “deriva”, que consiste en divagar por la ciudad sin un itinerario preestablecido o regido por relaciones de producción o de consumo.<sup>19</sup> Bajo esas circunstancias van surgiendo artistas, como el ya mencionado Dan Witz, que tratan de crear un arte que sacuda la experiencia urbana (Fig. 82), el arte callejero se convierte en una apuesta para que los espectadores se cuestionen sobre distintas cuestiones: la cotidianeidad, el sistema político, el mundo del arte, el modelo económico, la relación entre naturaleza y cultura, entre otras.

---

<sup>19</sup> A este respecto véase Gómez Alonso (2013).



Fig. 81) “Madonna and Child”, Londres, Reino Unido, 2004, Brad Downey.



Fig. 82) S/t., lugar desconocido, 2010, Dan Witz.

No obstante, también se observa que la estrategia de los artistas callejeros por cuestionar, replantear, resignificar la relación usual del ciudadano con el entorno urbano puede ser fácilmente cooptada por aspectos dominantes de la cultura, como por ejemplo el comercialismo y el consumismo (Fig. 83 y 84). Citando nuevamente a Francesca Gavin:

Las ciudades de todo el mundo estaban abarrotadas de imágenes hechas con plantillas, pegatinas y carteles influidos por el objetivo que tenía el graffiti: la identidad y la omnipresencia del comercialismo... el arte callejero se convirtió en el contrapunto a la publicidad comercial y a la agresividad con que atacaba a los consumidores. Sin embargo, cada vez resultaba más difícil destacar por encima de esta corriente artística, que circulaba más rápidamente gracias a Internet. Las obras empezaron a parecer vacías y anticuadas; los métodos que se utilizaban fueron absorbidos demasiado deprisa y usados con maestría por las marcas. (Gavin, 2008, 6)





Fig. 83) Campaña “Urban Art” de *Goodyear*.  
(Lenguaje del graffiti).



Fig. 84) Campaña del Consejo de Promoción  
Turística de México. (Nieve sobre ladrillos).

Desde la década de 1980 ya existía una respuesta a la invasión publicitaria y propagandística que tenía lugar en las ciudades occidentales, nos referimos a la antipublicidad, conocida en inglés como *culture jamming*. Mediante la antipublicidad los artistas expresan su repudio de la cultura de masas, a través de diferentes medios: la radio, los noticieros, las vallas publicitarias y más recientemente la publicidad por Internet. Uno de los pioneros del *culture jam* es el estadounidense Ron English, quien ha trabajado creando vallas y murales ilegales con gran realismo y precisión técnica, en donde ha expuesto una fuerte crítica a la política y a la sociedad de consumo (Fig. 85) En esa misma línea encontramos al *Billboard Liberation Front*, un colectivo que trabaja realizando “improvements”, como ellos mismos lo definen, a la publicidad exterior (Fig. 86). Otro ejemplo de éstas prácticas es la organización canadiense *Adbusters*, plataforma digital y editorial, cuyo objetivo es atacar a los medios de comunicación masiva y al consumo que promueven; para lograrlo presentan un espacio de disenso y lucha, en el que escritores, activistas, investigadores y artistas desarrollan estrategias y campañas de anti-consumo. Este movimiento perneo a gran cantidad de artistas y colectivos que a la fecha continúan esta increíble pero necesaria tarea. (Fig. 87 y 88).



Fig. 85) “Camel JRs”, lugar desconocido, EUA, 1992, Ron English.



Fig. 86) S/t., lugar desconocido, S/f., *Billboard Liberation Front*



Fig. 87) Antipublicidad, S./f., lugar desconocido, autor desconocido.



Fig. 88) S/t., Nueva York, EUA, 2014, *Banksy*.

Como se reflexionaba en la Sección 3.1, otra de las características básicas del arte callejero es su carácter efímero: al disponer su obra en la calle, el artista acepta que su integridad no está garantizada. Las obras de arte callejero se encuentran dispuestas en espacios compartidos, en lugares comunes o de tránsito: en lo que Marc Augè ha llamado los “no lugares” (Augè, 1996). Sin importar si una obra de tipo pictórico o una instalación tridimensional es plasmada o colocada de manera legal o ilegal, el hecho de encontrarse en la vía pública vulnera su integridad física. Una obra bidimensional, tipo mural, está expuesta a diversos riesgos, por ejemplo: los escritores de graffiti clásico pueden pintar encima sus *tags*, bombas o piezas, en su necesidad de “hacerse ver” y en su actitud desafiante al sistema; los propietarios del inmueble pueden pintar encima, si así lo deciden. Si la obra es tridimensional, un tipo de instalación o intervención en el

espacio, lo mismo sucederá; es decir, en caso de haber sido dispuesta sin los permisos necesarios en el marco legal de la ciudad, las autoridades locales encargadas del mantenimiento de la ciudad, deben retirar dichos objetos. El carácter efímero del arte callejero hace que en este género usualmente se privilegie el proceso por encima de la obra concluida. En palabras de Marc y Sara Schiller del *Wooster Collective*, “No es la obra terminada lo que proporciona al artista urbano el disfrute y su pasión, sino el acto mismo de crearla. El arte callejero es en esencia una forma artística efímera, lo que significa que la propia obra de arte tiene una vida limitada: no está pensada para durar eternamente.” (Carlsson, 2013, 9)

Párrafos atrás se mencionaba la influencia del situacionismo sobre el arte callejero. También es necesario subrayar la influencia que ha ejercido la corriente del arte Pop, en particular dos de sus estrategias más recurridas: el uso del ícono como elemento que sintetiza determinados hábitos o aspectos representativos de la cultura dominante, y la repetición asidua de una misma imagen. En el género bajo estudio estas estrategias se despliegan a través de la realización de retratos de personajes extraídos de la cultura popular, o a través del uso de técnicas como el esténcil o el uso de *stickers*, gracias a las cuales los autores pueden reproducir indefinidamente su obra. Recordemos de igual manera que tanto Haring como Basquiat, figuras instrumentales en la transición del graffiti al postgraffiti, estuvieron influenciados directamente por Andy Warhol.

A pesar de la fuerte tendencia anti-establecimiento palpable en el arte callejero, también se observa que esta serie de manifestaciones frecuentemente gozan de éxito a nivel comercial y han entrado de lleno a los recintos consagrados al arte: museos, galerías y colecciones tanto públicas como privadas; no hay duda que hoy en día obras de arte callejero se encuentran en el circuito del arte. Un ejemplo representativo es la exhibición *Street Art at Tate Modern*, en el Museo Nacional Británico de Arte Moderno de Londres en el 2008, donde artistas como Os

*Gemeos, Nunca, Faile, JR y Sixeart* realizaron intervenciones monumentales en la fachada del museo. Puede mencionarse también la exposición *Space Invaders* en la Galería Nacional de Australia en Sydney en 2010 y ese mismo año en el Museo de Arte Contemporáneo de Sydney (McAuliffe, 2012, 200). En estos y otros casos museos de prestigio internacional han abierto sus puertas y ofrecido sus paredes exteriores como interiores para presentar muestras de arte callejero. Sumado a esto encontramos una gran variedad de festivales alrededor del mundo que reúnen a exponentes representativos de este grupo de manifestaciones para hacer exhibiciones y venta de obra de mediano y gran formato, así como para realizar murales monumentales. Gracias al carácter comercial y éxito que han tenido estas muestras, numerosas organizaciones, curadores y asociaciones generan grandes proyectos alrededor de todo el mundo.

Para cerrar este apartado podemos decir que el arte callejero incorpora discursos provenientes de la cultura del graffiti, el postgraffiti, el activismo, la contrapublicidad, el arte contemporáneo y el conceptual, entre otros, materializados en una gran variedad de propuestas, cuyas características principales van en sentido opuesto a las de las obras de arte “museísticas”. Pero también es cierto que numerosos artistas callejeros realizan obras destinadas a ser vendidas en el mundo del arte, o realizan proyectos por comisión, pero independientemente de su trabajo inserto en las dinámicas institucionales muchos de ellos continúan realizando su obra de manera ilegal, es decir, con la libertad que se obtiene al trabajar de manera independiente.

## **IV. Dimensiones políticas del arte callejero**

Para continuar con el estudio de la naturaleza multiforme de las prácticas diversas que conforman el arte callejero, hablaremos ahora de sus dimensiones políticas, que también son múltiples pero que en última instancia derivan del uso que hacen los artistas del espacio público. La propuesta será la de entender el espacio público como el espacio político por excelencia, para ello nos apoyaremos en una reflexión del filósofo mexicano José Luis Barrios sobre el espacio público como “una red social de relaciones, más o menos ordenada, más o menos caótica y, al mismo tiempo, un horizonte de negociación política” (Barrios, 2003, 78). Partiendo de esta idea, la inevitable dimensión política del arte callejero se debe a su emplazamiento en ese horizonte de negociación. Sin embargo uno de los participantes en el proceso de negociación, el Estado, tiene el monopolio de la violencia – en palabras de Max Weber “la única fuente del ‘derecho’ a la violencia” (Weber, 1976, 82) – mientras que su contraparte, los artistas, fundan su práctica en la posibilidad de intervenir el espacio público sin necesariamente acudir a formas de mediación institucional.

La anterior configuración genera lo que la socióloga española Ángela López identifica como “un [...] impulso de restablecimiento del orden de los signos y del lugar donde pueden ser expuestos, de dejar claro quién puede escribir, dónde y cuándo”. Según López, este impulso ha guiado indistintamente “las estrategias de control de los líderes políticos en el México del siglo XV, en el Nueva York de 1967, en el París de 1968” (López, 1998, 187). Lo que sí varía son las respuestas a estas estrategias de control: mientras que los interlocutores de Hernán Cortés

establecieron un arriesgado diálogo con el propio gobernante, en los *tags* del graffiti clásico neoyorquino la confrontación con la autoridad se hace de manera indirecta y solapada, y en las pintas del *mayo del 68* se desafía de manera abierta pero tal vez romantizada el orden social, político y económico con consignas que tienen “un doble carácter, poético-filosófico y humorístico” (López, 1998, 176).

En este capítulo nos hemos propuesto distinguir algunas de las dimensiones políticas que puede adquirir el arte callejero. Para ello hemos agrupado ejemplos de casos en donde el arte callejero ha funcionado en primera instancia como vehículo de acción política directa, como órgano de comunicación de movimientos de resistencia social (Sección 4.1.1). Apoyados en otros ejemplos se mostrará que la dimensión política del arte callejero puede venir del uso que se le da en movimientos cuyo objetivo es efectuar una transformación de conciencias políticas, a través de la reivindicación de determinadas ideologías (Sección 4.1.2).

En un segundo momento discutiremos iniciativas que utilizan el arte callejero no tanto como forma de resistencia, protesta, rebelión o toma de conciencia, sino, más bien, como una práctica de construcción comunitaria, es decir, como una manera de organizar a un sector de la población alrededor de una actividad que es a la vez práctica artística y trabajo social (Sección 4.2).

#### **4.1 Arte callejero como vehículo de acción política directa**

Si bien el acto de intervenir sin autorización el espacio público es por naturaleza político, este efecto se potencia cuando los practicantes utilizan elementos de la calle como vehículo para protestar contra los órganos del poder, sean éstos autoridades gubernamentales, entidades

corporativas o medios de comunicación. Pero también para reafirmar el acto físico de tomar las calles, hacer propio el espacio público, utilizar los espacios que representa el poder simbólico del Estado como muestra de subversión del orden, las consignas pintadas y los murales son la reafirmación del apoderamiento colectivo en aras del cambio social.

#### **4.1.1 Movimientos de resistencia**

En la primer sección de este apartado presentaremos casos en donde el graffiti y otras formas de expresión fueron utilizados inicialmente como parte de una estrategia de protesta política o una forma de resistencia, pero posteriormente se enraizaron y derivaron en una práctica que también es artística. Nos centraremos en el movimiento formado por la Asamblea Popular de Pueblos de Oaxaca, México en 2006, posteriormente discutiremos las obras realizadas en el Muro de Cisjordania, para finalizar con lo ocurrido durante la Revolución de Egipto en 2011. En estos casos el arte callejero, la fotografía y el uso de los medios tradicionales y digitales en sus distintas aplicaciones – radio, video y redes sociales – fueron elementos clave para atraer la atención mediática global, además de ser el vehículo para generar conciencia política, participación ciudadana, y en algunos casos, ser agente de cambio en procesos revolucionarios.

#### **La APPO: organización popular y resistencia visual oaxaqueña**

Oaxaca es un estado que posee gran diversidad cultural, albergando a por lo menos 18 grupos étnicos y 10 lenguas originales; sin embargo es una de las entidades más pobres del país, registrándose altos grados de marginación en el 80% de sus municipios.<sup>20</sup> Esto último y la falta de oportunidades laborales favorece la migración al país vecino del norte.

---

<sup>20</sup> De acuerdo con el Consejo Nacional de Población, CONAPO, que construyó 9 indicadores que refieren a la educación, servicios en la vivienda e ingreso para determinar el índice y grado de marginación. (Alvarado, 2008)

Durante junio de 2006 los maestros de la sección XXII del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación realizaron un plantón en el zócalo de la capital de Oaxaca, su demanda principal era el incremento en los sueldos y mejoras en los planteles. Pese a las órdenes del entonces gobernador Ulises Ruiz Ortiz, los maestros no desalojaron su campamento y conformaron la coalición llamada la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO), integrada por profesores, alumnos y miembros de asociaciones indígenas, entre otros. Las primeras acciones de la APPO fueron el cierre del centro histórico mediante la instalación de barricadas que impedían el paso a las fuerzas del orden, y la toma las instalaciones de diversos medios de radio y de televisión. Finalmente el único medio sobre el que mantuvieron control fue la Radio de la Universidad Autónoma Benito Juárez. Poco tiempo después arribaron a la ciudad la Policía Federal Preventiva, elementos del Ejército y de la Marina; durante los meses que se mantuvo el movimiento el paisaje era similar al de una guerra civil: barricadas, autos y camiones quemados, edificios abandonados y negocios cerrado. Entretanto, los muros de la ciudad se llenaron de consignas y murales. (Franco, 2014, 14-19)

Diversos colectivos, artistas y escritores de graffiti, se sumaron al movimiento, realizando una ardua labor de arte callejero –particularmente con el uso del estencil– al servicio de los ideales de la APPO y de otras demandas populares que encontraron el momento y el lugar precisos para la enunciación.<sup>21</sup> Se conformaron colectivos artísticos como *Arte Jaguar*, *Lapiztola*, *Asamblea de Artistas Revolucionarios de Oaxaca (ASARO)*, *Tlacolulocos*, entre otros; sin embargo muchas de las pintas, estenciles y carteles que se plasmaron en la ciudad fueron realizados de manera anónima. De acuerdo con una investigadora que presenció el movimiento de primera mano, en aquel momento las intervenciones en los muros no eran percibidas por sus

---

<sup>21</sup> Existen numerosos estudios sobre el movimiento oaxaqueño de 2006 vinculado a la APPO, sin embargo nuestro interés se limita a consultar a aquellos que están enfocados en el movimiento social y su relación con el graffiti y el arte callejero. Véanse: (Arenas, 2011); (Broca, 2011); (Franco, 2011 y 2014); (Caplow, Lache y Nahóm, 2013).



autores como acciones artísticas, sino como parte de las denuncias que hacían contraparte al discurso oficial, aunque también propiciaron una suerte de catarsis para los participantes del movimiento (Franco, 2014, 19-21). Citando ahora a la historiadora Norma Patricia Lache: “El estencil-graffiti no sólo tomó la ciudad simbólicamente, registró visualmente el día a día del movimiento. Construyó una iconografía de resistencia y se convirtió en un ‘objeto artístico’ cimentado en una estética de violencia, que al final vino a renovar la plástica oaxaqueña.” (Caplow, Lache y Nahón, 2013, 86) Según esta autora el uso del estencil privilegió a la imagen por encima de las consignas: por un lado se multiplicaron imágenes representativas de las luchas sociales y por otro lado se resignificó a los héroes nacionales incluyendo a personajes religiosos, tal es el caso de Benito Juárez y Emiliano Zapata estilo *punk* (Fig. 89), y la *Virgen de las barricadas* por mencionar algunos (Fig. 90).



Fig. 89) “Zapata”, Oaxaca, México, 2006, *Yeska*.



Fig. 90) “Virgen de las barricadas”, Oaxaca, México, 2006, autor desconocido.



Fig. 91) “Pedro Infante”, Oaxaca, México, 2006, *Arte Jaguar*.

Al igual que los artistas que participaron en la creación iconográfica de la *gráfica del 68*, los colectivos y artistas del movimiento oaxaqueño retomaron temas y elementos de la tradición gráfica y la caricatura política heredados del Taller de Gráfica Popular, de José Guadalupe Posada y de Leopoldo Méndez, entre otros; así como del repertorio de personajes representativos

de las luchas armadas y revoluciones: Emiliano Zapata, Pancho Villa, Lucio Cabañas, El *sub* Marcos del EZLN, el Che Guevara. También se apropiaron de imágenes de personajes de la cultura popular mexicana, como Pedro Infante (Fig. 91) y Frida Kahlo entre otros.

El poeta e investigador social Abraham Nahón destaca el papel que desempeñó durante la lucha la organización y participación ciudadana (Fig. 92 y 93): “Con valentía y compromiso se han registrado minuciosamente, de manera visual y estética, varias escenas y confrontaciones que no dejan lugar a dudas sobre la represión y la violencia ejercidas sobre el pueblo de Oaxaca, y sobre la valentía y solidaridad con que éste resistió, combatió y confrontó la ingobernabilidad con diversas formas de auto-organización y una participación política activa y decidida.” (Caplow, Lache y Nahón, 2013, 169) En este punto es necesario considerar que el movimiento de arte callejero oaxaqueño no adquirió una fuerte dimensión política por representar visualmente la lucha social, sino por generar una red de relaciones entre los colectivos, los artistas y diversos actores sociales (Franco, 2014, 27). Citando a Broca: “La gente salió a la calle a encontrarse con los *otros* y conformar un *nosotros*. A tal punto que el debate entre la palabra EL pueblo de Oaxaca y LOS pueblos de Oaxaca, como parte constitutiva del nombre que daría existencia a la APPO, fue fundamental.” (Broca, 2011, 24)



Fig. 92) S/t., Oaxaca, México, 2006, autor desconocido.



Fig. 93) Graffiti, estenciles y pegatinas, Oaxaca, México, 2006, varios autores.

Algo que permitió el pintar de manera más o menos libre por las calles y edificios del centro fue la “territorialización” que realizó la APPO en la ciudad de Oaxaca mediante el levantamiento de más de mil barricadas distribuidas por la ciudad. En palabras de Franco, “A las barricadas acuden jóvenes, profesores y profesoras, amas de casa, señores, niños, ancianos; la lucha popular llena con su aroma a toda la ciudad, donde son encendidas luces de las barricadas al oscurecer, lo cual puede ser con la quema de llantas o de diversos mobiliarios.” (Franco, 2011, 124). Si bien el movimiento se fue desarticulando paulatinamente, es hasta el 25 de noviembre de 2006 que se desarrolla la última batalla que librarían los miembros y simpatizantes de la APPO contra la Policía Federal Preventiva, con numerosos allanamientos de casas y escuelas y saldo aproximado de cien detenidos, que pondría fin al movimiento. A lo largo de los casi seis meses fueron muertos una veintena de simpatizantes y miembros de la APPO, así como el periodista estadounidense Bradley Will.

El impacto que tuvo el movimiento de graffiti y arte callejero en Oaxaca durante aquellos meses de 2006 en la producción cultural nacional coincide con una explosión del arte callejero a nivel nacional y global. No obstante es evidente que el legado de los colectivos y artistas oaxaqueños del movimiento de 2006 marcó un hito en la historia del arte y de la resistencia nacional, y ha permitido lo que Franco llama “desdoblamiento” por parte de la mayoría de los grupos de artistas involucrados, que una vez concluido el movimiento, comienzan a participar en exhibiciones, encuentros y muestras artísticas dentro del ámbito institucional (Fig. 94). Dentro de esa diversidad de propuestas, algunos de estos artistas y sus respectivos colectivos pudieron consolidar espacios propios para la producción, formación y venta –galerías independientes – (Fig. 95) y otros para la gestión de proyectos comunitarios (Franco, 2014, 52-76), algunos de los cuales no pertenecen al género de arte callejero. Esto es lo que García Canclini identifica como la *postautomía* del arte, a la cual se refiere como el

proceso de las últimas décadas en el cual aumentan los desplazamientos de las prácticas artísticas basadas en objetos a prácticas basadas en contextos hasta llegar a insertar las obras en medios de comunicación, espacios urbanos, redes digitales y formas de participación social donde parece diluirse la diferencia estética (García Canclini, 2010, 17).



Fig. 94) S/t., Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, México, 2013, *Lapiztola*.



Fig. 95) Estudio galería del artista *Yescka*, Oaxaca, México, 2013.

Los ejemplos discutidos en la presente sección dan cuenta de una conjunción de fenómenos artísticos y sociales, no todos los cuales son fácilmente designables como pertenecientes al género del arte callejero. Hemos visto, por ejemplo, casos de muros convertidos en verdaderos palimpsestos de autoría múltiple que contienen a la vez piezas, consignas políticas, pegatinas, *tags* y otros elementos, entre los cuales parecería estéril intentar discriminar qué es arte callejero y qué no lo es (Fig. 93). También hablamos de casos de obras y artistas que ya no utilizan directamente la calle como recurso artístico, pero recurren a la estética del arte callejero y a su poder como vehículo de comentario social, aun si se encuentran intramuros (Fig. 94). En general se relacionaron obras que desde su origen no perseguían un objetivo principalmente artístico sino que formaban parte de las estrategias de resistencia política. Una vez concluido el movimiento algunas de estas pintas quedan convertidas en documentos y memorias de las

acciones de resistencia, pero que también pueden ser interpretadas como obras de arte callejero según los criterios que hasta ahora hemos seguido (Fig. 91).

### **El muro de Cisjordania**

En este punto nos interesa considerar, como antecedente para una discusión del papel jugado por el arte callejero en la llamada ‘primavera árabe’ que tuvo inicio en el 2010, pero también como fenómeno artístico y político de interés propio, el caso de las pintas efectuadas en el muro construido por Israel en su frontera con Judea y Samaria. El llamado ‘muro de Cisjordania’ es construido a partir de 2002 por Israel para controlar el flujo de personas que ingresan en su territorio; del lado israelí el muro es considerado una valla de seguridad, mientras que del lado de los Territorios Palestinos suele nombrársele como el muro de la segregación. Como todo muro, establece una división cuyo objetivo primordial es configurar el espacio, separar, establecer una relación entre dentro y fuera. Pero la semióloga y científica social Simona Stano plantea que mediante el uso del mural y el graffiti se ha logrado una resignificación del muro, otorgándole visibilidad al que pretende excluir, y generando un espacio para el diálogo, aunque éste ocurra de manera inesperada y tal vez impertinente (Stano, 2013, 181-192). Y es que en efecto, desde su construcción, el muro de Cisjordania ha servido para que numerosos artistas y activistas realicen intervenciones pictóricas sobre el gris hormigón del lado palestino. Sobre la superficie se pueden leer incontables frases en apoyo a Palestina y en contra de la imposición de la frontera tales como: “Libertad para Palestina”, "Detengan el muro racista", "Nuestra imaginación es su destrucción", entre otras, realizadas por diversos artistas, activistas, habitantes y visitantes que dejan a su paso.

Importantes artistas callejeros han viajado a la zona para realizar obras en el muro, entre los que podemos mencionar al inglés *Banksy* (Fig. 96), al italiano *Blu* (Fig. 97) y la

estadounidense *Swoon*, entre otros; quienes han plasmado visualmente una mezcla de crítica y esperanza, representadas en imágenes oníricas y realistas, entre otras. También artistas locales han realizado homenajes murales a personajes propios de su contexto como es el caso de los retratos de Leila Khaled (Fig. 98) y Yasser Arafat. El proceso ha sido parcialmente documentado en la publicación *Against the Wall: the Art of Resistance in Palestine* de William Parry (Parry, 2010).

La aparición de estas obras, reseñadas en la prensa internacional, sentó un precedente para el uso político del arte callejero en medio oriente. Su efecto se haría sentir pocos años más tarde durante los disturbios de la primavera árabe.



Fig. 96) S/t., West Bank, Cisjordania, 2007, *Banksy*.



Fig. 97) Mural en honor a Leila Khaled, West Bank, Cisjordania, 2007, autor desconocido.



Fig. 98) S/t., West Bank, Cisjordania, 2007, *Blu*.

### **El arte de la revolución: arte callejero y estrategias de resistencia en la primavera árabe**

La llamada “primavera árabe” engloba una serie de revueltas populares ocurridas en distintos países del norte de África y del Medio Oriente desde 2010 a la fecha. Hablamos de protestas masivas que han desatado revoluciones en el orden político, golpes de Estado militares, conflictos armados y otras confrontaciones en Sahara Occidental, Túnez, Jordania, Egipto, Siria, Yemen,

Libia, Kuwait y Marruecos entre otros (Moreno, 2011). Aquí lo que nos interesa resaltar es cómo, a través de diversas acciones entre las cuales se cuenta el ejercicio militante de intervenciones de arte callejero, se ha efectuado un cambio de conciencia y de comportamiento político de una generación de jóvenes.

Comenzaremos por mencionar lo ocurrido durante la revolución tunecina, también llamada Revolución de los jazmines, iniciada a finales de 2010, en donde miembros del colectivo *Ahl al-Kahf*, conformado por un grupo de estudiantes, realizaron acciones de protesta mediante la diseminación de retratos acompañados de consignas utilizando la técnica del estencil (Fig. 99). Por ejemplo, se propagó la imagen del joven vendedor de frutas Mohamed Bouazizi (Fig. 100), quien harto del hostigamiento y la corrupción se inmoló en la ciudad de Sidi Bouzid, acto considerado como el inicio de una serie de protestas que desataron el movimiento (Demerdash, 2012). Posteriormente aparecieron retratos del nuevo primer ministro Beji Caid Essebsi, en quien recayó el mando luego del triunfo de la revolución, junto con la frase “No te enamores del poder”. Adicionalmente, el artista franco-argelino cuyo seudónimo es *Zoo Project* viajó a Túnez en 2011 y realizó un gran número de murales con mensajes que apuntan a una búsqueda de libertad de expresión (Fig. 101) y que pretenden una democratización de los procesos políticos; también construyó una serie de figuras tamaño real que representan los más de 200 muertos que según cifras oficiales dejó la Revolución (Fig. 102).



Fig. 99) Retrato de Farhat Hached, Túnez, 2011, *Ahl al-Kahf*.



Fig 100) Retrato de Bouazizi, Túnez, 2010, *Ahl al-Kahf*.



Fig. 101) "Freedom", Túnez, 2010, *Zoo Project*.



Fig. 102) S/t., Túnez, 2011, *Zoo Project*.

En países como Túnez, Egipto, Yemen y Libia, gobiernos autoritarios tuvieron durante décadas el monopolio sobre las intervenciones en el espacio público, recurriendo por ejemplo a la colocación de grandes pancartas y murales con mensajes de apoyo a los gobernantes. La radio y la televisión fueron instrumentos del Estado para mantener presencia y control. Sin embargo al comenzar las protestas a través de la región esta situación cambió y de manera incontrolable empezaron a aparecer en las calles mensajes de insurrección, desaprobación y condena hacia los gobernantes. Por ejemplo, antes de enero del 2011 en Egipto es escasa la presencia de graffiti o de obras de arte callejero, a lo sumo se podían encontrar algunas *piezas* o murales en ciudades como Alejandría y El Cairo. Prueba de ello es que en la primer publicación dedicada al arte callejero del mundo árabe titulada *Arabic Graffiti*, publicada en 2010 por del tipógrafo Pascal



Zoghbi y por el escritor de graffiti, artista y activista Don Karl alias *Stone*, no se hace mención de Egipto. Sin embargo en el prólogo de la edición francesa *Le Graffiti arabe* de 2011, se documenta la vertiginosa aparición de murales y pintas políticas a partir del inicio de la revolución (Zoghbi y Karl, 2011).

Cabe señalar que entre el 2007 y 2010 el Centro Cultural del Museo Maḥmūd Muḥtār de El Cairo fue sede del “Graffiti Art Festival” organizado por el Ministerio de Cultura. Mediante estas acciones las autoridades al parecer buscaban ofrecer una imagen que correspondiera a las dinámicas de globalización, insertando en Egipto modelos de festivales europeos considerados de avanzada. Pero la acogida oficial del graffiti también buscó domesticar esta práctica: en la tercera emisión del festival, el comité organizador limitó el uso cromático de las obras a los colores de la bandera de Egipto –rojo, negro y blanco – imponiendo una especie de temática nacionalista (Nicoarea, 2014, 183). A pesar de este intento de cooptación oficial, una vez iniciadas las protestas, el graffiti y el arte callejero se convertirían en el *arte de la revolución*:

In the aftermath of the January 2011 events in Cairo, graffiti becomes the *par excellence* art of the revolution that marked the public space with the protesters’ key demands in a progressively artistic manner attracting both the local and the international public’s attention (Nicoarea, 2014, 175).

Si bien, como lo dice Nicoarea, el arte revolucionario comenzó con la pinta de frases espontáneas realizadas por los participantes de las protestas, conforme el movimiento social fue avanzando hubo un incremento considerable en la producción de murales y pintas políticas. Se registra entonces la integración de numerosos artistas y activistas, muchos de los cuales contaban con una sólida formación en bellas artes, diseño gráfico y caligrafía, entre los que podemos mencionar a Ammar Abo Bakr (103), Alaa Awad y *Ganzeer* (Fig. 104).



Fig. 103) Retrato de Sheikh Emad Effat, El Cairo, Egipto, 2011, Ammar.



Fig. 104) Retrato de Seif Allah Mustafa, El Cairo, Egipto, 2011, Ganzeer.

Según Nicoarea ciertas características potenciaron el desarrollo del graffiti y el arte callejero durante la revolución, tales como la marginalidad, el anonimato, la espontaneidad y la velocidad, y el carácter efímero de las obras, lo que permitió ganar presencia en un espacio público aún controlado por el poder hegemónico (Nicoarea, 2014, 173). Es entonces que aparecen obras llamando a la revolución (Fig. 105 y 106). Además de este tipo de pintas, el investigador español Pedro Buendía clasifica murales y graffiti en cuatro rubros: aquellos que abogan por la liberación de presos políticos y murales de los mártires, críticas a la junta militar, referentes culturales egipcios (Fig. 107) y referentes religiosos (Buendía, 2012, 88).



Fig. 105) “Podrán aplastar todas las flores pero no podrán posponer la primavera”, El Cairo, Egipto, 2012, autor desconocido.



Fig. 106) “Revolution”, Tahrir, Egipto, 2011, autor desconocido.

Además de las frases contundentes que tuvieron eco en distintos países durante la primavera árabe, se realizaron numerosos retratos de los mártires del movimiento y de los presos políticos, de ciudadanos comunes que al igual que Bouazizi inspiraron y mantuvieron la lucha: blogueros, activistas, estudiantes, entre los que podríamos mencionar a Khaled Said, Mina Daniel, Maikel Nabil y Alaa Abdel Fattah.

También es necesario hablar del caso de dos jóvenes cuya lucha fue honrada con sendos esténciles y textos explicativos (Fig. 108). La primera de ellas, Aalia el Mahdy, mostró en su blog su fotografía desnuda, como forma de protesta respecto al machismo y la falta de tolerancia de la sociedad egipcia. Su blog recibió miles de visitas en pocas horas y apareció en los diarios de diversos países. El caso de Samira Ibrahim es diametralmente opuesto, ella fue una de las mujeres detenidas durante el primer desalojo de la plaza Tahrir, en marzo de 2012; la mayoría de las cuales recibieron agresiones sexuales y humillaciones por parte de los militares. Samira inició una silenciosa lucha contra las autoridades egipcias y luego de meses obtuvo que el tribunal prohibiera dichas prácticas (Buendía, 2012, 94).



Fig. 107) S/t., El Cairo, Egipto, 2012, Alaa Awad y Ammar Abu-Bakr



Fig. 108) Esténciles de Aalia el Mahdy y Samira Ibrahim, El Cairo, Egipto, 2011, autor desconocido.

Como una constante, los murales contenían claros mensajes que incitaban y provocaban a la ciudadanía a participar y manifestarse como actores políticos dentro de la revolución. Dos estrategias particulares tuvieron gran impacto y resonancia en la población: la distribución digital del “Cuaderno de plantillas revolucionarias” (Fig. 109) y del panfleto “Como protestar con eficiencia” (Fig. 110). El primero de éstos es un documento en formato pdf el cual contiene estenciles de fuerte contenido político subversivo, listo para que cualquier persona lo descargue de Internet, lo recorte y pueda realizar la pinta de numerosos estenciles en la ciudad. El segundo funciona bajo la misma lógica, es un documento electrónico distribuido libremente por la red, que consiste en un compendio de técnicas, estrategias e instrumentos que las protestas simultáneamente no se vean disueltas y eludan la represión de las fuerzas policiales. Si bien es sabido que el autor del primer documento es del artista y activista *Ganzeer*, se sospecha, por el estilo editorial y la dinámica de distribución, que el segundo es del mismo autor.

La fotógrafa e investigadora –del graffiti y el arte callejero – saudita Rana Jarbou, en su texto ‘Les mots sont des armes’ publicado en *Le Graffiti arabe* expone cómo el movimiento social y la ocupación de una plaza se transforma en un símbolo de la solidaridad del pueblo y un reclamo para construir una nueva realidad desde un imaginario político en común. Para finalizar consideramos necesario resaltar la repercusión política del arte callejero de la revolución en la primavera árabe egipcia. En palabras de Jarbou:

les rues sont devenues le support visuel d’une révolution en marche: elles créent un lien entre divers outils de Communications, entre les messagers et leur audience, les graffeurs devenant les narrateurs de leur propre histoire. La place Tahrir est aujourd’hui, aux yeux du monde entier, le symbole d’un mouvement d’occupation visant à affirmer une solidarité entre les peuples et à revendiquer un imaginaire politique commun (Zoghbi y Karl, 2011, 44).



Fig. 109) “Cuaderno de plantillas revolucionarias”,  
Ganzeer.



Fig. 110) “Cómo protestar con eficiencia”  
Autor anónimo.

#### 4.1.2 Movimientos de reivindicación

Ahora daremos cuenta de acciones e intervenciones del arte callejero que funcionan como ejercicios de libre expresión y actos de reclamo que apuntan hacia la denuncia y la memoria. También mencionaremos de manera breve algunos grupos de artistas y colectivos que utilizan el graffiti y el arte callejero como estrategias de difusión ideológica a través de la comunicación directa con el público.

#### Ejercicios de resistencia visual

El colectivo colombiano *Dexpierte* es un grupo interdisciplinario de artistas, activistas e investigadores que re-significan el espacio público, configurándolo como escenario de la práctica social, en donde la acción de pintar se convierte en un ejercicio de participación ciudadana a favor de la memoria colectiva. El colectivo ha trabajado en distintos países de Latinoamérica pero principalmente en Colombia y México. En palabras suyas:

*Dexpierte* no es más que una iniciativa que posibilita escenarios de resistencia frente al olvido y a la constante desmemorialización que vive Colombia. Es así como propone recorrer los olvidos generados e interpuestos con el tiempo y la historia; olvidos marcados por la mentira, la prohibición, el silencio y el dominio como parte estructural de un sistema político y económico genocida con su propio pueblo (*Dexpierte*, s/f).

Sus acciones han tenido repercusiones no solo de aceptación y reconocimiento, sino también han merecido reacciones que demuestran una clara molestia y posteriormente intolerancia. En enero de 2011 realizaron un mural en el centro de Bogotá contra la impunidad y la desaparición forzada, el cual contenía los retratos de Miguel Ángel Díaz, miembro del Partido Comunista; Faustino López, líder campesino y miembro del Partido Comunista; y Jaime Pardo Leal, miembro del Partido Comunista y presidente de la Unión Patriótica; los primeros dos desaparecidos hacia 1984 y el último asesinado en 1987 (Fig. 111). A pocas semanas de pintado el mural fue rayado con la palabra ‘terroristas’ y los rostros fueron tachados con un círculo y una línea diagonal, signo de prohibido (Fig. 112). Estas acciones representan el poder que puede llegar a tener una imagen, un mural, un mensaje que rompe el silencio.



Fig. 111) “Gente con memoria: reacciona y persiste”, Bogotá, Colombia, 2011, *Dexpierte*.



Fig. 112) Mural después de la reacción.

En México han participado en la realización de distintos murales, tanto en la ciudad de México como en comunidades autónomas con fuertes raíces indígenas, particularmente dentro del territorio Zapatista en Chiapas, (Fig. 113) y en Cherán, Michoacán (Fig. 114). Si bien la calidad pictórica de los murales es destacada, las obras son vehículo para la difusión de demandas que las comunidades mismas plantean al colectivo.



113) “Bachajón”, Chiapas, México, 2013,  
*Dexpierte y Mazatl.*



Fig. 114) “Del fuego la palabra”, Cherán, México,  
2014, *Dexpierte.*

Un caso similar lo constituye el colectivo mexicano *Rexiste* integrado por miembros del movimiento *Yo soy 132*, así como distintos artistas, diseñadores y activistas, quienes realizan acciones e intervenciones para visibilizar demandas e inconformidades. (Fig. 115). denuncian sucesos como el caso de la desaparición de 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural Isidro Burgos de Ayotzinapa, Guerrero (Fig. 116), en agosto de 2014.



115) “La memoria florece” lugar desconocido, s/f., *Rexiste*. Nótese la apropiación de elementos de la gráfica del 68.



Fig. 116) “Ayotzinapa, llueve rabia”, estencil, lugar desconocido, 2014, *Rexiste*.

*Rexiste* ha participado en la denuncia del homicidio del joven Ricardo Cadena por parte de elementos de la policía de Cholula, Puebla en mayo de 2015 (Fig. 117). Se dijo que Ricardo se encontraba realizando un *tag* en la madrugada; lo cierto es que el adolescente recibió un balazo en la espalda que le causó la muerte. Sobre este caso se realizaron diferentes acciones y pintas por parte de la comunidad del graffiti a nivel nacional para exigir justicia y honrar al joven colega. Particularmente los artistas mexicanos Said Dokins, *Karas Urbanas* y *Sortek* realizaron un mural en la barda de la Escuela Secundaria donde estudiaba Ricardo Cadena (Fig. 118). A lo largo del muro pintaron la frase: “Los jóvenes no seguiremos siendo víctimas de su violencia de Estado.” Es notoria la similitud del retrato de Ricardo con los numerosos murales con que honraron a los mártires de la primavera árabe, a quienes también les fueron colocadas alas a sus espaldas (Fig. 103).





117) “Justicia para Ricardo Cadena”, lugar desconocido, 2015, *Rexiste*.



Fig. 118) “Mural en honor a Ricardo Cadena” Cholula, México, 2015, Said Dokins, *Karas Urbanas y Sortek*.

### **Estrategias artísticas en la lucha feminista**

Vamos a describir una serie de iniciativas y acciones impulsadas desde colectivos y artistas de ideología feminista cuyo trabajo consiste en utilizar la vía pública como el medio para expresar demandas contra la violencia de género en sus múltiples manifestaciones. Nos apoyaremos en tres ejemplos de distintas latitudes: un grupo boliviano y dos colectivos norteamericanos cuyos proyectos se han extendido por distintos países.

*Guerrilla girls* es el nombre de un colectivo de artistas que realiza acciones e intervenciones con el objetivo de luchar contra la discriminación racial y de género en el circuito institucional del arte. Formadas en Nueva York hacia 1985, el grupo pegó carteles de denuncia en las calles del SoHo y el East Village (Fig. 119 y 120). Desde sus inicios las integrantes del colectivo utilizaron máscaras de gorila para permanecer anónimas y no desviar atención mediática hacia su individualidad. Realizaron acciones tales como protestas, pega de cartelones, intervenciones sobre vallas publicitarias, video proyecciones, entre otras. En 2003 se dividieron en al menos tres grupos diferentes *Guerrilla Girls, Inc.*, *Guerrilla Girls Broad Band* y *Guerrilla Girls on Tour*.



119) *Guerrilla Girls* pegando carteles.

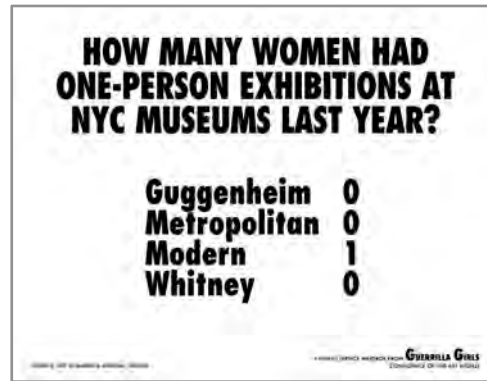
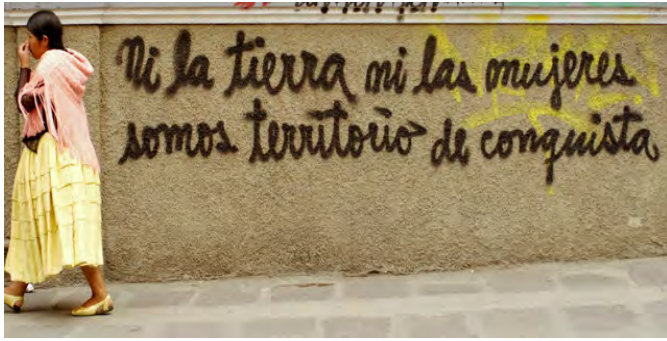


Fig. 120) Cartel, 1985, *Guerrilla Girls*.

Por su parte, el colectivo boliviano *Mujeres Creando* es una asociación que agrupa mujeres de toda identidad sexual, clase y condición. Entre los objetivos del grupo está establecer redes y difundir un mensaje feminista a través de Internet, radio y medios impresos. También realizan manifestaciones artísticas en el espacio público, como acciones performáticas y trabajo con el cuerpo. Además utilizan el graffiti para pintar consignas como “Saquen sus rosarios de nuestros ovarios” o “Hay que ser valiente para ser maricón”, sin autorización ni consenso, en las calles de La Paz (Fig. 121). En palabras de María Galindo, fundadora del colectivo: “Trabajamos en la calle porque la calle es, en la sociedad Latinoamericana, en la sociedad boliviana, un escenario histórico de revolución, revuelta y cambio social” (Mardones, 2013). Al igual que las pintas de *Dexpierte* en conmemoración de las víctimas de la violencia de militares y paramilitares en Colombia, muchas de las frases pintadas por *Mujeres Creando* son borradas o rayadas de manera intencional (Fig. 122).



121) “Ni la tierra ni las mujeres somos territorio de conquista”, 2013, *Mujeres creando*.

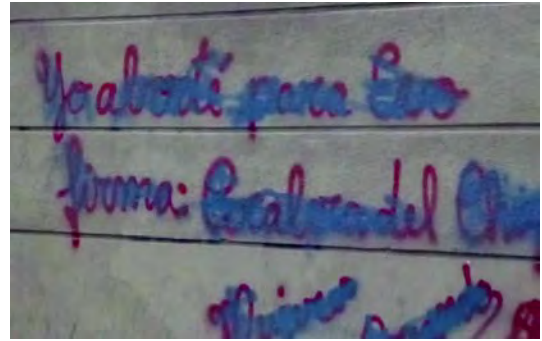


Fig. 122) Frase de *Mujeres creando* tachada.

Para finalizar mencionaremos el trabajo de la joven artista norteamericana Tatyana Fazlalizadeh cuyo trabajo incluye fotografía, ilustración, murales y, lo que nos interesa en particular, una serie de carteles pegados en las calles de Brooklyn hacia el 2012, en los cuales el tema principal es la lucha contra el acoso sexual hacia las mujeres en el espacio público. Utiliza la voz y el rostro de mujeres reales, las convierte en carteles y las coloca en las calles. La serie, transformada en una campaña contra el acoso, ha migrado fuera de los Estados Unidos a países como México (Fig. 123), Canadá, Francia (Fig. 124), Reino Unido, Alemania y Trinidad y Tobago. La artista ha creado una red de contribuyentes, artistas, voluntarias, fotógrafos, centros de arte, organizaciones activistas, para asegurar la continuidad del proyecto.



123) “Stop telling women to smile”, Ciudad de México, 2015, Tatyana Fazlalizadeh.



Fig. 124) “Stop telling women to smile”, Burdeos, Francia, 2015, Tatyana Fazlalizadeh.

## 4.2 Arte callejero como práctica comunitaria

Introduciremos ahora propuestas del arte callejero cuya meta es ofrecer un beneficio a una comunidad, entendida como conjunto de individuos que mantienen intereses y relaciones entre sí, que buscan un bien común. Esto no significa que no exista una aspiración artística o que el resultado no pretenda ofrecer una experiencia estética, son proyectos cuya finalidad es no es el lucro ni el proselitismo sino la construcción del sentido de comunidad, es decir, que tratan de generar vínculos entre los habitantes de cierto sector social o grupo de individuos, por medio de acciones que incluyen al arte callejero.<sup>22</sup>

En este apartado tomaremos como referencia por una parte proyectos artísticos que se inscriben en comunidades pertenecientes a países subdesarrollados tales como favelas, barrios bajos, también llamados *slum*, que buscan cambiar la percepción del lugar por medio del arte callejero y que ofrecen un beneficio para la comunidad. Y por otra parte expondremos lo que se ha descrito como muralismo comunitario, el cual tiene su origen en las prácticas artísticas destinadas a visibilizar la ideología de una comunidad, surgen desde el interior de la misma y su objetivo es reafirmar la identidad por medio del arte mural.

### 4.2.1 Arte callejero comunitario

Jeroen Koolhaas y Dre Urhahn son dos artistas holandeses que iniciaron en 2005 documentando la escena del hip hop en las favelas brasileñas, durante su estancia se fascinaron por la red de relaciones que establecen sus habitantes. A raíz de esta experiencia iniciaron una serie de intervenciones a gran escala, que se convertiría en el “Favela Painting Project” (Fig. 125). En

---

<sup>22</sup> En su obra “Comunidad y Sociedad” Ferdinand Tönnies realizó un análisis del cambio que trajo el proceso de urbanización derivado de la Revolución Industrial, en donde la *Gemeinschaft* o comunidad estaba siendo remplazada por la *Gesellschaft* o sociedad. Según Tönnies la comunidad se relaciona a lo natural, lo originario y lo propio; y la sociedad es vinculada a lo mecánico, lo artificial y lo ideal (Schluchter, 2011).

2010 realizaron, con el apoyo de un equipo de veinticinco jóvenes habitantes de la favela de Santa Martha, una pintura de treinta y cinco casas en total (Fig. 126). Su trabajo ha llamado la atención de investigadores de las ciencias sociales, arquitectos y planeadores urbanos, entre otras cosas por el efecto de convivencia con la comunidad en donde desarrollan sus intervenciones.



125) S/t., Río Cruzeiro, Brasil, 2005,  
Jeroen Koolhaas y Dre Urhahn.



Fig. 126) S/t., Praca Cantao, Brasil, 2010,  
Jeroen Koolhaas y Dre Urhahn.

Por su parte, el colectivo español multidisciplinario *Boa Mistura* conformados en Madrid hacia el año de 2001 tiene como finalidad desarrollar proyectos en el espacio público, algunos autofinanciados y otros participación, colaboración o comisionado por instituciones, fundaciones y asociaciones. Ellos describen su trabajo como una herramienta de transformación de la calle, en donde la calle es considerada como el lugar común desde donde se generan vínculos con las personas que habitan determinada zona. Han logrado materializar proyectos en Sudáfrica, Brasil, México, Inglaterra, Georgia, Argelia, Noruega, Serbia y Panamá.

En las favelas de Brasilandia, en la periferia de San Paulo, Brasil, el colectivo realizó una serie de intervenciones de una interesante composición formal, utilizando la técnica de perspectiva del anamorfismo, la cual consiste en una intervención pictórica que exige del

espectador situarse en un determinado punto para poder observar una figura o composición, con simplemente un juego visual que “engaña” a la vista; es decir, fuera de esa posición la obra pierde sentido visual. En este caso aprovecharon la topografía azarosa de los callejones para que, mediante el efecto visual, los habitantes y espectadores puedan leer ciertas palabras en su paso cotidiano por los callejones. El colectivo buscó transformar los estrechos callejones grises y descuidados en espacios que representaran, por medio de palabras y colores, la energía y la esperanza que se vive y se respira en las favelas. La mezcla de tipografía, color y perspectiva ofrece una experiencia estética y hace un uso interno de la calle para el significado de la obra. Así pintaron las palabras de: belleza, firmeza (Fig. 127), amor (Fig. 128), orgullo y dulzura, acompañadas de colores vibrantes y con mucha saturación. Los vecinos participaron en el proceso de intervención, niños y jóvenes y adultos (Fig. 129 y 130).



127) “Firmeza” Brasilândia, Brasil, 2012,  
*Boa Mistura.*



Fig. 128) “Amor” Brasilândia, Brasil, 2012,  
*Boa Mistura.*



129) Habitantes de Brasilândia, Brasil.

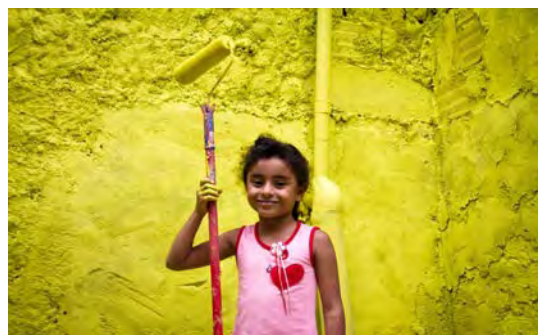


Fig. 130) Niña participante en el proyecto,  
Brasilândia, Brasil.

El tercer caso intervenciones comunitarias es el del colectivo *Outsiders Krew* formado en 2011 por los franceses Seb Toussaint y *Spag* quienes en 2013 inician su proyecto “Share The Word”, el cual consiste en intervenciones murales que son el resultado de la interacción con los habitantes de los barrios marginales en donde desarrollan sus acciones. Con su trabajo tratan de inspirar y ofrecer esperanza a través de palabras y colores y su trabajo los ha llevado a Yakarta, Indonesia; Nairobi, Kenia; Bogotá, Colombia; El Cairo, Egipto (Fig. 131 y 132); Katmandú, Nepal y Caen, Francia. De igual manera que los colectivos mencionados los *Outsiders* establecen una comunicación directa con los habitantes de los barrios en donde realizarán el proyecto. La metodología de trabajo es sencilla, no existen intermediarios y ellos interactúan con los propietarios de las casas cuyas paredes se pintarán, quienes determinan sobre el contenido del mural: una palabra, una frase o un nombre, haciendo con esto partícipes a los habitantes. El proyecto se auto-sostiene por medio de una tienda en línea en donde venden productos de gráfica y fotografía, revistas o fanzines, postales, entre otros productos obra del colectivo; así como de donativos que reciben y que los ayudan a seguir viajando y pintando.



131) Cairo, Egipto, *Outsiders Krew*.



Fig. 132) Cairo, Egipto, *Outsiders Krew*.

Como ya se mencionó, estos proyectos no tienen la finalidad de lucrar ni objetivos comerciales, lo cual no significa que no se busque una calidad en cuanto a la forma y el contenido. Evidentemente sus autores buscan ofrecer una experiencia estética en lugares donde no parece haber demasiadas oportunidades para obtenerlas. Hablamos de propuestas creativas insertas en la dinámica de las ciudades contemporáneas, en donde la naturaleza comunitaria de las mismas deviene en instrumento político, en su calidad de acción social, de ahí que este tipo de prácticas también han sido cooptadas por los órganos gubernamentales. Un ejemplo reciente en el contexto nacional es el llamado el “Macro mural” de Pachuca, Hidalgo, desarrollado en un barrio popular de dicha ciudad, en el cual se pintaron un total de 209 casas habitación: 20 mil metros cuadrados. Para esta labor participaron el gobierno federal, estatal, municipal, la empresa de pinturas *Comex* y el colectivo mexicano *Germen* como ejecutantes. El “producto final” ha recibido una gran difusión en publicaciones impresas y electrónicas, nacionales e internacionales, incluyendo el tercer informe del gobierno federal. No obstante, en la breve información que acompaña las notas se afirma que con ésta iniciativa disminuyeron los índices de violencia de la zona, pero los datos no son respaldados por medio de fuente alguna. Esto último, sumado a la gran cantidad de dinero invertido en el proyecto ha generado además de algunas críticas sospechas sobre el verdadero objetivo mediático del gobierno federal y alcance real en cuanto al beneficio social.

#### **4.2.2 Muralismo comunitario**

A continuación se describirán dos casos en donde el muralismo contemporáneo ha dado paso a un discurso visual con fines comunitarios e ideológicos. El primero de ellos son los murales en las



comunidades indígenas zapatistas en Chiapas, México; el segundo, más reciente y de menor escala, los murales de la comunidad indígena autónoma de Cherán, Michoacán.

### **Murales zapatistas**

El movimiento indígena Zapatista tuvo su aparición pública en enero de 1994 cuando el Ejército Zapatista de Liberación Nacional ocupó siete ciudades chiapanecas: Margaritas, Altamirano, Ocosingo, San Cristóbal de las Casas, Oxchuc, Huixtán y Chanal, para reclamar el derecho de la población a la autogestión en cuestiones relativas a la tierra, alimentación, vivienda, salud, educación, trabajo, justicia, libertad, paz, cultura e información. El zapatismo, que hoy día continúa su lucha por medio de vías pacíficas, ha sido uno de los movimientos sociales con mayor visibilidad a nivel mundial. Según G. van der Haar, esto se debe a las dimensiones del proyecto político zapatista, que engloba la lucha agraria, la lucha por los derechos y la cultura indígenas, y la construcción de un gobierno autónomo (Van der Haar, 2005, 1).

Existen numerosas investigaciones, artículos y libros dedicados a entender el origen, desarrollo y alcances que ha tenido el zapatismo como movimiento político y social; en relación del arte mural y los zapatistas existen estudios pero en menor grado, sin embargo tomaré como referente la investigación de Luis Adrián Vargas, cuyo objeto de estudio son los murales zapatistas de Oventic, Chiapas, de entre 1995 y 2007 (Vargas, 2009); en sus propias palabras:

La reflexión se concentra en relacionar el discurso visual del muralismo en Oventic con el discurso zapatista oficial, especialmente difundido en documentos electrónicos disponibles en la red y en numerosos comunicados, documentos, declaraciones y entrevistas firmados por los mandos zapatistas (Comité Clandestino Revolucionario Indígena, Comandancia General) o por el Subcomandante Insurgente Marcos, traductor de letras de discursos locales traducidos por autoridades zapatistas del tzotzil o tseltal, etc. al español (Vargas, 2009, 12).

Si bien los murales, según registra Vargas, han tenido distintas vías de producción y han sufrido de modificaciones radicales, funcionan como “dispositivos discursivos” (Vargas, 2009, 119), entendiendo al discurso como una práctica textual, social e ideológica (Vargas, 2009, 15). Estos dispositivos son un vehículo para mostrar la identidad zapatista (Fig. 133), “los murales son territorios en los que se construye y consolida el discurso zapatista” (Vargas, 2009, 13); sirven también para promover un sentimiento de pertenencia en la comunidad en diversos espacios públicos, tales como edificios de gobierno, espacios comunitarios, cooperativas indígenas (Fig. 134) y centros escolares (Fig. 135). En total se habla de alrededor de cien conjuntos murales tan sólo en Oventic, y de trescientas obras en las cinco regiones zapatistas (Vargas, 2009, 62). Vargas propone identificar a estas manifestaciones bajo el término de ‘muralismo militante’ o ‘muralismo comunitario’ (Vargas, 2009, 54). El llamar como militante a este tipo de expresiones obedece a las temáticas abordadas (Fig. 136), en donde “convergen iconografías mesoamericanas, indígenas, revolucionarias y de la izquierda latinoamericana con los pasamontañas, paliacates y caracoles zapatistas” (Vargas, 2009. 68). El llamarlo comunitario obedece a que, aunque no siempre participan en las creaciones miembros de las comunidades, existe una línea temática, discursiva, generada desde dentro, son los propios zapatistas quienes determinan y autorizan lo que se va a pintar (Híjar, 2007).



Fig. 133) Oficina del Consejo Autónomo, Oventic, México, 2014, autor desconocido.



Fig. 134) Oficina de Mujeres por la Dignidad, Oventic México, 2014, autor desconocido.



Fig. 135) Escuela Primaria Rebelde Autónoma Zapatista Romero Zanchetta, Oventic, México, 2014, autoría colectiva.



Fig. 136) Casa Comunitaria, Oventic. Oventic, México, 2014, Gustavo Chávez y LIP La Gárgola

## Murales de Cherán

El segundo caso de muralismo comunitario que presentaré son los murales en el poblado de Cherán, Michoacán, comunidad constituida en su mayoría por habitantes Purhépecha originarios de la región. Desde abril de 2011 Cherán se levantó en defensa de su patrimonio natural, en contra de los tala montes, el crimen organizado y las autoridades locales. Desde entonces se organizaron y sitiaron el pueblo, levantaron barricadas en las entradas y salidas, establecieron un sistema de rondas comunitarias que se encargan de velar por la paz del poblado y de cuidar sus bosques; también se organizaron alrededor de las casi doscientas fogatas en cada uno de los cuatro barrios. Si bien para que este movimiento se llevara a cabo tuvo que pasar un proceso histórico y una serie de sucesos que podemos ubicar como antecedentes, por ejemplo, la organización comunitaria, la toma de alcaldías en 1988; la experiencia que compartieron con el movimiento zapatista en Nurío, donde se recibió a la delegación zapatista que recorrió el país con la *Marcha del Color de la Tierra* en 2001 y el reforzamiento y unificación de la “Nación Purhépecha” (Ventura, 2012).

En noviembre de 2011 el Tribunal Federal Electoral reconoció que la comunidad de Cherán tenía derecho a solicitar la elección de sus autoridades en base a sus prácticas tradicionales. Desde entonces a la fecha han mantenido su estructura de poder mediante sus usos y costumbres y han sido ejemplo de autonomía y organización indígena comunitaria en todo el mundo.

En Cherán se han realizado distintos murales en las calles, iniciativas que, al igual que en el caso zapatista, no podríamos llamarlas comunitarias por la participación de los habitantes –lo cual pocas veces ocurre – sino por compartir una ideología y ofrecer un discurso visual enmarcado en la autonomía, la libertad y la revolución (Fig. 137, 138). Y aunque el número de murales es mucho menor que en el caso zapatista de Oventic, las obras callejeras plasmados en

Cherán son de una temática muy similar a las de los zapatistas: íconos de la lucha, apropiaciones de otros murales que refieren a la izquierda, la resistencia y a la autonomía, el resultado materializa una ideología variopinta, pero finalmente representan el despertar de la conciencia, resultado del proceso que han vivido como comunidad, en su camino hacia la libertad y organización comunitaria, por un lado y por otro, son una muestra de la apertura que tiene el nuevo gobierno autónomo hacia las manifestaciones artísticas en beneficio de los cheranenses (Fig. 139).



137) “Emiliano Zapata”, Cherán, México, 2014, David Gómez.



Fig. 138) “Alto a las agresiones”, Cherán, México, 2014, autor desconocido.



Fig. 139) “Tsinharhini ka sesi eratsini” Cherán, México, 2015, Marco Hugo Guardián Lemus y Luis Giovani Fabian Guerrero.

## Consideraciones finales

Como hemos podido ver a lo largo del presente trabajo el proceso de hibridación del fenómeno del graffiti propició su desarrollo y evolución para llegar a sus etapas posteriores: el postgraffiti y el arte callejero. De esta manera el fenómeno se ha desbordado hacia nuevas prácticas y manifestaciones urbanas en las cuales pudimos identificar objetivos no únicamente lúdicos y artísticos sino también políticos y de interés comunitario.

Es necesario recordar lo que se dijo en el primer capítulo, el hacer graffiti revela lo que parece ser un profundo impulso humano por dejar una constancia de haber estado en un momento y un lugar particular. Esa constancia se materializa gracias a una marca, se escribe con lo que se tenga a la mano para dejar así una huella, y esa huella la podríamos asociar con las primeras manifestaciones del ser humano y su capacidad simbólica. El fenómeno actual, como pudimos apreciar con ejemplos de distintas épocas y lugares, tiene su raíz en estas prácticas y es continuo con ellas, aunque presenta nuevas dimensiones.

De lo anterior resulta esclarecedor considerar la postura de Alison Young (Young, 2010 y 2013), quien hace énfasis en la imposibilidad y lo indeseable de controlar y someter este impulso a través de leyes de cero tolerancia hacia el graffiti, criminalizando de esta manera una actividad que si bien resulta ilegal no mantiene correlación estadística con crímenes considerados como mayores (Halsey y Young, 2006).

Por otra parte, la entrada del graffiti en el circuito institucional del arte y la posterior legitimación del postgraffiti permitió el desarrollo de lenguajes y técnicas hacia nuevos

territorios, no obstante representó el comienzo de una serie de estrategias de cooptación por parte de las instancias oficiales, quienes utilizan a estas manifestaciones para distintos fines siendo el comercio y el proselitismo los principales.

Si bien dicha maniobra no fue percibida en un comienzo como algo negativo, derivó en un intento por domesticar la práctica ilegal de escribir sobrenombres y mensajes en el espacio público, y convertirlo –mediante un proceso de tipo mercantil – en una alternativa más dentro del abanico de posibilidades identitarias, de prácticas de consumo cultural y de producción artística. Sobre el segundo tipo de cooptación baste recordar el ejemplo mostrado anteriormente, el “Macro mural” de Pachuca, Hidalgo; el cual también ha recibido fuertes críticas. El periodista Julio Hernández rescata una frase del pueblo, que sintetiza el carácter ilusorio del proyecto: “La pobreza no se pinta” decía la pancarta de una persona que se manifestaba durante la inauguración del evento ante la presencia del Presidente de México (Hernández, 2015). La pobreza no se puede ocultar maquillando su escenario, como tampoco se puede introducir al museo un pedazo de muro extraído de la calle y llamar a esto arte callejero; las estrategias de cooptación por parte de gobiernos, instituciones y corporativos parecen no tener límites, de ahí la importancia de una postura crítica que visibilice estas situaciones.

Sin embargo el arte callejero representa una respuesta para romper la distinción entre el mundo del arte y la vida cotidiana, en la medida de que éste ofrece una experiencia estética no mediada por las instituciones. Es decir, el arte callejero puede ser visto por todo aquel que lo desee (y el que no), de manera gratuita y en ocasiones inesperada, y en esa medida será interpretado por un mayor número de personas, propios y ajenos al mundo del arte. De lo anterior Riggle deduce que la fuerza que impulsa al arte callejero viene de ser un arte postmuseo, cuya importancia radica en sacar al arte de los recintos institucionales consagrados y de esta manera encontrar alternativas a las propuestas ya exhaustas del arte moderno (Riggle, 2010).

Por lo anterior considero que el arte postmuseo representa una apuesta necesaria en nuestros tiempos en donde los museos y recintos consagrados institucionales son aquellos que mantienen y refuerzan la distinción simbólica de un arte cada vez más excluyente, que funciona bajo la lógica del mercado financiero global con estrategias propias de la economía, que son reflejo de lo que García Canclini llama una “globalización asimétrica”. Y son también los museos y galerías, las instituciones, los corporativos y los medios masivos, quienes han convertido la experiencia estética genuina en una simple práctica de consumo cultural.

Finalmente es importante señalar que si bien utilizamos la definición de Riggle sobre lo que es el arte callejero (Riggle, 2012) dado su carácter y rigor filosófico, este paso resultó problemático cuando las manifestaciones bajo estudio rebasan los objetivos artísticos, entendidos como aquellos que permiten entrar en el circuito institucional del arte y funcionar bajo esa lógica. Pues la definición de Riggle es formulada desde la filosofía del arte, y guarda una estrecha relación con el mundo institucional del arte, del cual el arte callejero se esfuerza por salir.

Resta entonces preguntarnos ¿Cómo podríamos clasificar aquellos muros que, durante las revueltas en Oaxaca y en Medio Oriente, se convirtieron en palimpsestos, en donde conviven por igual *tags*, consignas populares realizadas por un sinnúmero de autores con las más diversas caligrafías, e imágenes que por su calidad estética no dudaríamos en definir como artísticas, creadas bajo distintas técnicas pertenecientes a lo que hemos descrito aquí como postgraffiti?

Con esto pretendo mostrar que aún teniendo una contundente definición sobre las condiciones y elementos para considerar algo como una obra de arte callejero, estas manifestaciones continúan su evolución hacia nuevos territorios generando en el trayecto numerosas tensiones y contradicciones como las que ya hemos mencionado, en donde participan por igual personajes y actores propios del mundo del arte, en donde los exabruptos parecen surgir de los espacios institucionales del arte con los lugares comunes.



Sin embargo, fuera del ámbito institucional del arte, también pudimos apreciar tensiones y contradicciones, por ejemplo las que nacen entre una comunidad que promueve y dota de cierta ideología –sea cual sea – a los lugares comunes y quienes están encargados de materializar, por medio del arte mural, dicho discurso, además de aquellos que por voluntad propia realizan este tipo de expresiones en el espacio público con miras a enaltecer y reforzar esa ideología.

Por todo lo anterior creo que, más allá de ofrecer una conclusión puntual y definitiva, esta investigación servirá para contribuir en la discusión que se ha generado entre los teóricos de diversas disciplinas de las ciencias sociales, las humanidades y el arte, con algunos de los actores de las manifestaciones del graffiti, postgraffiti y arte callejero. Sirvan estas consideraciones como un punto de partida para continuar una reflexión profunda que logre ampliar el horizonte, el entendimiento y la comprensión del fenómeno del graffiti, en un tiempo en el que –volviendo al epígrafe de Danto que dio inicio a este trabajo – no sólo existe una transformación en el modo de hacer arte, sino también en las instituciones y en el público del arte.

## Bibliografía

- Abarca, Francisco Javier. (2010). *El postgraffiti, su escenario y sus raíces: graffiti, punk, skate y contrapublicidad*. Disertación doctoral de Artes no publicada. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, España.
- \_\_\_\_\_ (2012). *Urbanario*. Recuperado el 25 febrero de 2015, de <http://www.urbanario.es/articulos/>.
- Adajian, Thomas, "The Definition of Art", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2012 Edition), Edward N. Zalta (ed.), Recuperado el 20 de febrero de 2014, de <http://plato.stanford.edu/archives/win2012/entries/art-definition>.
- Aquino C., Arnulfo *et. Al.* (1981). *La gráfica del 68. Homenaje al Movimiento Estudiantil*. Recopilación, texto y diseño: Grupo Mira, México: UNAM.
- Alvarado, A. M. (2008). Migración y pobreza en Oaxaca. *El Cotidiano*, 23(148) 85-94. Recuperado el 10 de noviembre de 2014, de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32514808>.
- Álvarez, María A. (2009). "Del código a la calle: 'el caso' del graffiti latinoamericano". *Estudios* 88, VII, 99-120.
- Anaya, Ricardo. (2002). *El graffiti en México: ¿arte o desastre?*, Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro.
- Arenas, Iván (2011). *Rearticulating the Social: Spatial Practices, Collective Subjects, and Oaxaca's Art of Protest*. Disertación doctoral de filosofía en antropología. Universidad de California, Berkley. Berkley, EUA.
- Augé, Marc (1996). *Los 'no lugares'. Espacios del anonimato, una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Barrios, J. L. (2003). "Espacios Públicos. Introducción" en Munguía M. y Navarrete, S. (Eds.) *Memorias del Segundo Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo. Arte y Ciudad* (pp. 78-81). México, D.F.: SITAC / Patronato de Arte Contemporáneo A.C. / CONACULTA / INBA.
- Baudrillard, Jean. (1980). *El intercambio simbólico y la muerte*, Caracas: Monte Ávila Editores.

- Banksy. (2006). *Wall and Piece*. Londres: Century.
- Berti, Gabriela. (2009). *Pioneros del graffiti en España*. Valencia: Universitat Politècnica de València.
- Bou, Louis. (2009). *Ultimate street art. A celebration of graffiti and urban art*. Barcelona: Monsa ediciones.
- Buendía, Pedro. (2012). “Arte urbano, espacio público y subversión política. La revolución egipcia a través del graffiti”. *Regions & Cohesion*, 2, 84-117.
- Broca H., Julio Jesús (2011). *Arte y Rebeldía en Movimiento Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO-2006). Imágenes dialécticas y movimiento social en la ruptura del tiempo lineal homogéneo*. Tesis de maestría en sociología. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Caplow, D.; Lache N.; y Nahón, A. (2013). *Oaxaca en movimiento. La gráfica en la resistencia popular oaxaqueña*. Toluca: Ediciones La Guillotina – Casa Vieja.
- Carlsson, Benke; Louie, Hop (2013). *Street art. Recetario de técnicas y materiales del arte urbano*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Castells, Manuel. (1997). *La era de la información. Economía, Sociedad y Cultura. La Sociedad Red*, vol. 1. Madrid: Editorial Alianza.
- Castleman, Craig. (2012). *Getting Up. Hacerser ver. El graffiti metropolitano en Nueva York*. Madrid: Capitan Swing.
- Cerda F., Igor. (2007). *Grafitos coloniales en el antiguo convento agustino de Tiripetío*. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- Collin H., Laura. (2003). “Mito e historia en el Muralismo Mexicano”, *Scripta Ethnologica*, 25. 25-47.
- Chalfant, H.; Cooper M. (1984). *Subway Art*. Londres: Thames & Hudson.
- Chalfant, H.; Prigoff, J. (1987). *Spraycan Art*. Londres: Thames & Hudson.
- Chalfant, H. y Silver, T. (Director), (1983) *Style Wars*, [Cinta cinematográfica]. Nueva York: MVD Visual.
- Danto, Arthur C. (2002). *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Traducción de Ángel y Aurora Mollá Román. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (2005). *El abuso de la belleza: La estética y el concepto del arte*. Traducción de Carles Roche. Barcelona: Paidós.

- \_\_\_\_\_ (2010). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Traducción Elena Neerman Rodríguez. Barcelona: Paidós.
- Debroise, Oliver (Ed.). (2007). *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*. México, D.F.: UNAM.
- Demerdash, Nancy. (2012). “Consuming Revolution: Ethics, Art and Ambivalence in the Arab Spring.” *New Middle Eastern Studies*, 2 (2012).
- Dickens, Luke. (2009). *The geographies of postgraffiti: art worlds, cultural economy and the city*. Londres: University of London.
- Don H., Charles. (1971). “Taki 183 Spawn Pen Pals”. *The New York Times*. 21, julio, 1971, 37.
- Dondis, Donis A. (2000). *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fernández, Justino. (1994). *Arte Moderno y Contemporáneo de México. Tomo II. El Arte del Siglo XX*. México, D.F.: IIE, UNAM.
- Franco O., Itandehui. (2011). *El deleite de la transgresión. Graffiti y gráfica política callejera en la ciudad de Oaxaca*. Tesis de Licenciatura en Etnohistoria. Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- \_\_\_\_\_. (2014). *El Sur nunca muere. Desplazamientos del graffiti en la ciudad de Oaxaca*. Tesis de Maestría en Historia del Arte. Posgrado en Historia del Arte. FFyL, IIE, Universidad Nacional Autónoma de México.
- García Canclini, Néstor. (2009). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D.F.: Random House Mondadori.
- \_\_\_\_\_ (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Madrid: Katz Editores.
- \_\_\_\_\_ (1997). “Culturas híbridas y estrategias comunicacionales”. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 1997, Vol. iii, núm. 5, 109-128. Colima: Universidad de Colima.
- Gavin, Francesca. (2008). *Creatividad en la calle. Nuevo arte underground*. Barcelona: Blume.
- Gimeno B., F. Mandingorra L., María L. (Eds.). (1997) *Los muros tienen la palabra: materiales para una historia de los graffiti*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Gómez, R. (2013). “La estética de la rebeldía: del situacionismo a la ocupación”. *Arte y Ciudad – Revista de Investigación*, 3, 199-214. Recuperado el 3 de octubre de 2014, de <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4704470.pdf>.

- Preston, J. (Director), (2011) *Graffiti Wars*, [Video Documental] U.K.: One Productions / Two Four Television Productions.
- Halsey, M. y Young, A. (2006). 'Our desires are ungovernable'. Writing graffiti in urban space. *Theoretical Criminology*, 10(3), 275-306. Recuperado el 7 de noviembre de 2014, de <http://tcr.sagepub.com/content/10/3/275>, de la base de datos Sage Publications.
- Hernández L., Julio. (2015, 01 de septiembre). Peña Nieto se pinta solo. *La Jornada*. Recuperado el 4 de septiembre de 2015, de <http://lajornadasanluis.com.mx/2015/09/01/astillero-pena-nieto-se-pinta-solo/>.
- Hernández S., Pablo. (2004). *La historia del graffiti en México*. México, D.F.: Ediciones RadioNeza / CONACULTA.
- Híjar, C. (2007) "Zapatistas, lucha en la significación. Apuntes.", *Discurso Visual, mayo-diciembre*. Recuperado el 15 de febrero de 2015, de <http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvwebne9/agora/agohijar.htm>
- Iturbe, M.; Monsiváis, C.; García C., Nestor. (2004). *Quimera de los murales del Palacio de Bellas Artes*. México, D.F.: DGE Equilibrista.
- Kampen, M. (1978). "The graffiti of Tikal, Guatemala", *Estudios de Cultura Maya, Vol. XI*, México D.F.: Centro de Estudios Mayas, IIF, UNAM. Recuperado el 21 de octubre de 2014, de <http://www.journals.unam.mx/index.php/ecm/article/view/35864>
- Karl, D. y Zoghbi, P. (2011). *Le graffiti arabe*. París: Groupe Eyrolles / From Here To Fame Publishing.
- Kassner, Lily. (2011) Hacia un arte urbano. En Museo de Arte Moderno de Medellín (Ed.), *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano*. (219-237), Medellín, Colombia: Ed. Fondo editorial Museo de Antioquia.
- Keuffel, B. (2012). *De mi barrio a tu barrio. Street art in Mexico, Central America and The Caribbean*. Hamburgo: Gudberg / Goethe Institut.
- López, Á. (1998). "El arte en la calle". *Monográfico sobre Sociología del Arte*, 84, 173-194.
- López, M. F. (2012). *Arte bastardo*. Quito: Neural Industrias.
- Lorenzo A., José Miguel. (2013). "Pared blanca, papel de necios. Grafitos históricos", *Rinconete*, 04, Patrimonio Histórico, 20,10/2013, Centro Virtual Cervantes. Recuperado el 22 de agosto de 2014, de [http://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/anteriores/enero\\_12/20012012\\_02.htm](http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/enero_12/20012012_02.htm)
- Mailer, N. (2010). *La fe del graffiti*. Madrid: 451 Editores.

- Mafessoli, M. (2004). *El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*. México, D.F.: Siglo XXI.
- Mardones, A. (Director), (2013) *Global Street Art - Mujeres Creando - Art in the Streets*. [Video documental] Los Angeles: MOCAtv.
- Meggs, Philip B. (1991). *Historia del diseño gráfico*. México, D.F.: Trillas.
- Mendoza, O. Iván. (2012). *Catálogo de Arte Urbano, Michoacán 2011 – 2012*. Recuperado el 3 de marzo de 2015, de <http://issuu.com/ivanmendoza9/docs/arturbano-michoacan-2012>.
- Moreno, A. P. (2011). “La primavera árabe: ¿una cuarta ola de democratización?” *UNISCI Discussion Papers*, 26, 75-93.
- Morrison, K. (2010). *Marx, Durkheim, Weber. Las bases del pensamiento social moderno*. Madrid: Editorial Popular
- Moncada, D. (2009). *Análisis de las culturas juveniles alternativas en Morelia*. Tesis de Maestría en Filosofía de la Cultura. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- Monsiváis, C.; Scherer, J. (1999). *Parte de Guerra*. México, D.F.: Nuevo Siglo / Aguilar.
- McAuliffe, C. (2012). “Graffiti or street art? Negotiating the moral geographies of the creative city” *The Journal of Urban Affairs*. Urban affairs Association, 2012, 43, 189-206.
- Neef, S. (2007). “Killing Kool: The Graffiti Museum”. *Art History*. Volume 30, Issue 3, 418-431.
- Nicoarea, G. (2014). “Interrogating the dynamics of egyptian graffiti: from neglected marginality to image politics”. *Revista Romana de Studii Eurasiatice*, 2, 171-186.
- Olea, O. (1980). *El arte urbano*. México, D.F.: UNAM
- \_\_\_\_\_ (1989). *Catástrofes y monstruosidades urbanas – Introducción a la ecoestética*, México D.F.: Trillas.
- Osorio, A. R. (1989). Intervención pedagógico-social y desarrollo comunitario. *Pedagogía social: revista interuniversitaria*, (4), 169-180.
- Oscáriz, G. (2007). *Los grafitos de la iglesia del monasterio de la Oliva (Navarra)*. Madrid: Dykingson.
- Parry, W. (2010). *Against the Wall: the Art of Resistance in Palestine*, Cairo-New York: The American University in Cairo Press.
- Paz, Octavio. (2006). *El laberinto de la soledad, Postdata, Vuelta a El laberinto de la soledad*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

- \_\_\_\_\_. (2006). *Los privilegios de la vista*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pedroza, M.T. (2010). *Identidades urbanas de taggers y graffiteros: Análisis transdisciplinario de la producción semiótica del graffiti en el Distrito Federal*. Tesis de grado no publicada de Etnología. Escuela Nacional de Antropología e Historia. México, D.F.
- \_\_\_\_\_. (2012). *Semiosis visual en el graffiti de escritores: Producción cultural urbana alternativa*. Tesis de grado no publicada de Antropología Social. Escuela Nacional de Antropología e Historia. México, D.F.
- Poniatowska, Elena. (2007). *La noche de Tlatelolco*. México, D.F.: Era.
- Ramírez, Mario Teodoro (Coord.). (2002). *Variaciones sobre arte, estética y cultura*. Morelia: Facultad de Filosofía - Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- Randy, Kennedy. (2011). "Celebrating Forefather of Graffiti" *The New York Times*, 22/07/2011. Recuperado el 03 de enero de 2015, de [http://www.nytimes.com/2011/07/23/arts/design/early-graffiti-artist-taki-183-still-lives.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2011/07/23/arts/design/early-graffiti-artist-taki-183-still-lives.html?_r=0)
- Reguillo, Rossana. (2000). *Emergencia de culturas juveniles: estrategias del desencanto*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Revueltas, José. (1978). *México 68: juventud y revolución*. México, D.F.: Era
- Riggle, Nicolas A. (2010). "Street Art: The Transfiguration of the Commonplaces". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68(10), 243-257. Denver: The American Society for Aesthetics
- Rodríguez V., Elias; Quesnel, Pascual T. (2006). *Graffitis Novohispanos de Tepeapulco, Siglo XVI*. México D.F.: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, CONACULTA, INAH Recuperado el 4 diciembre de 2014, de <https://es.scribd.com/doc/95378920/GRAFFITIS-NOVOHISPANOS-DE-TEPEAPULCO-SIGLO-XVI-libro-digital>
- Ruíz, Maximiliano. (2011). *Nuevo Mundo. Latin American Street Art*. Berlín: Gestalten.
- Sánchez-Prieto, Juan María. (2001). "La historia imposible del Mayo francés". *Revista de Estudios Políticos*, 112, 109-133.
- Schluchter, Wolfgang. (2011). "Ferdinand Tönnies: comunidad y sociedad". *Signos Filosóficos* 13(26), 43-62. México, D.F.: UAM, Unidad Iztapalapa, División de Ciencias Sociales y Humanidades.

- Stano, Simona. (2013). “¿Signs of Impertinence... Graffiti Art and Mural Re-writing”. *Inopinatum. Study Center on Urban Creativity*. Roma: Dipartimento Comunicazione e Ricerca Sociale Sapienza -Università di Roma.
- Spy (s.f.) Recuperado el 10 de junio de 2015, de <http://spy-urbanart.com/about.php>.
- Taibo, Paco Ignacio. (2006). 68. Madrid: Traficantes de sueños.
- Valenzuela, José Manuel. (2012). *Welcome amigos to Tijuana. Graffiti en la frontera*. México, D.F.: COLEF/CONACULTA.
- Valenzuela, Pavel. (Director), (2012) *Entre el spray y la pared*. [Video documental] México: Atmósfera Audiovisual.
- Van der Haar, Gemma. (2005). El movimiento zapatista de Chiapas: dimensiones de su lucha. *International Institute of Social History*. Recuperado el 05 de junio de 2015, de: <http://www.iisg.nl/labourgain/documents/vanderhaar.pdf>.
- Vargas, Luis Adrian. (2009). *El discurso en imágenes. Los murales zapatistas en Oventic, Chiapas, 1995-2007*. Tesis de grado no publicada de Historia del Arte. México, D.F.: FFyL, UNAM
- Vasconcelos, José. (1985). *La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana*. México: Espasa-Calpe Mexicana, S.A.
- Vázquez D., Margarita. (2003). *Graffiteros de Morelia*. México, D.F.: CONACULTA-SEE.
- Ventura P., María del Carmen. (2012). Proceso de autonomía en Cherán: Movilizar el derecho. *Espiral*, 19(55), 157-176. Recuperado el 10 marzo de 2015, de: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1665-05652012000300006&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-05652012000300006&lng=es&tlng=es).
- Weber, Max. (1976). *El político y el científico*. México, D.F.:Alianza Editorial.
- Wlassikoff, Michel. (2008). “Los carteles de mayo del 68”, *Étapes: diseño y cultura visual*, 04. Barcelona: Gustavo Gili.
- Wilson, J.; Kelling, G. (1982). “Broken Windows. The police and neighborhood safety”. *The Atlantic Online*, Recuperado el 15 de diciembre de 2014, de: <http://www.theatlantic.com/doc/198203/broken-windows>
- Young Alison., et al. (2010). *Street Studio. The Place of Street Art in Melbourne*. Londres: Thames and Hudson.
- Young, Alison. (2013). *Street Art, Public City: Law, Crime and the Urban Imagination*. Abingdon, U.K.: Routledge.