



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

¡VAMOS A PINTAR LOS MUROS!

Graffiti: de la transgresión de la propiedad privada al uso normativo del espacio público

TESIS PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN COMUNICACIÓN

PRESENTA:
LAURA CRISTINA SORIA VALDÉS

TUTORA:
PATRICIA RAMÍREZ KURI
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES SOCIALES

Ciudad Universitaria, Cd. de México; 2021

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES
CAMPO DE CONOCIMIENTO: CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

¡VAMOS A PINTAR LOS MUROS!
Graffiti: de la transgresión de la propiedad
privada al uso normativo del espacio público

TESIS PARA OPTAR POR EL GRADO DE MAESTRA EN COMUNICACIÓN
PRESENTA:
LAURA CRISTINA SORIA VALDÉS

TUTORA:
PATRICIA RAMÍREZ KURI
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES SOCIALES

COTUTOR:
DR. JUAN BAUTISTA PEIRÓ LÓPEZ
UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA DEL DEPARTAMENTO DE PINTURA Y ENTORNO

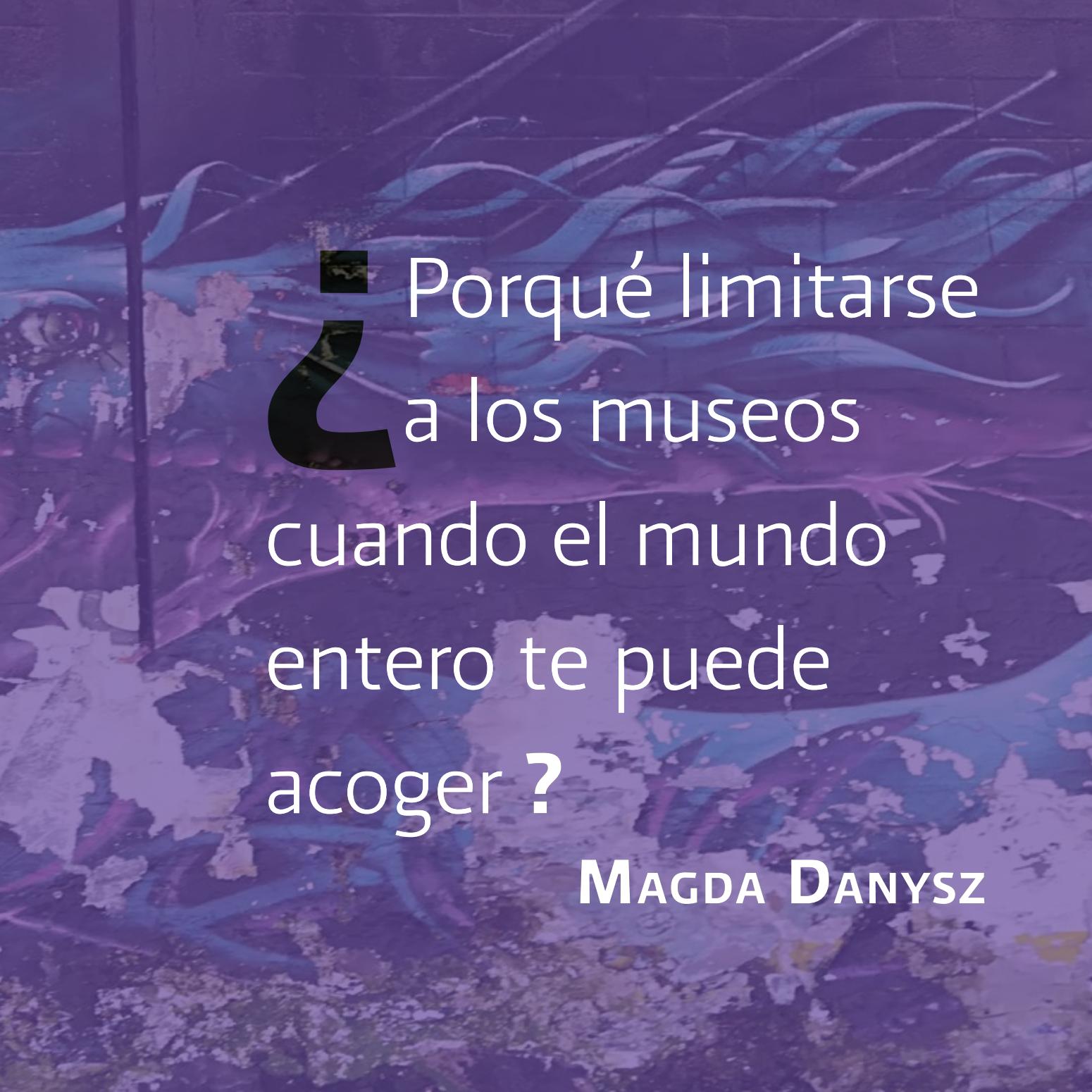
A photograph of a set of wide, light-colored concrete steps leading upwards towards a hillside. The steps are in sharp focus in the foreground, while the background is slightly blurred, creating a sense of depth.

**¡VAMOS
A PINTAR LOS
MUROS!**



Graffiti: de la transgresión de la propiedad privada al uso normativo del espacio público





**Porqué limitarse
a los museos
cuando el mundo
entero te puede
acoger ?**

MAGDA DANYSZ



BABY

DSB



Næste stop,
din butik
Gør det nemt at bo og arbejde i København

A GRADECIMIENTOS

A la UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO, por permitirme volver a mi hogar académico.

A la FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES, así como al INSTITUTO DE INVESTIGACIONES SOCIALES, por ser espacios de intercambio de ideas y semilleros de investigación.

Al CONSEJO NACIONAL DE CIENCIA Y TECNOLOGÍA (CONACYT), por la confianza depositada en mí y por el apoyo económico para poder realizar esta investigación.

A mi tutora, la DOCTORA PATRICIA RAMÍREZ KURI, por su paciencia, acompañamiento y guía constante. En especial, le agradezco su rigor académico y sensibilidad, ya que fueron claves para construir este entramado.

A la UNIVERSITAT POLITÉCNICA DE VALENCIA, por aceptar que se extendiera esta investigación a su espacio público y brindarme el acceso a sus bibliotecas y centros de enseñanza a fin de sumar a esta tesis parte de sus espacios.

A mi co-tutor, el DOCTOR JUAN BAUTISTA PEIRÓ LÓPEZ, por haber creído en la posibilidad de extender esta investigación y abrirme las puertas de su institución.

A FERNANDO FIGUEROA, EFEKS, MIGUEL GARCÍA MENDOZA, GERSO, JORGE MONTALVO, OQER y los vecinos de la colonia LOS ÁNGELES APANOAYA, por el tiempo que brindaron a esta investigación en entrevistas y encuestas entre el 2017 y el 2019.

•CRIS·RUTH•



ZONA MONITOREADA
"NO GRAFFITEAR"



ÍNDICE

ÍNDICE	15
Advertencia	19
Introducción	21
Capítulo 1. El graffiti, una contra historia	28
1.1.- Aproximaciones al estudio del Graffiti – El graffiti y la ciudad	31
1.1.1.- Puntos de encuentro y contacto	43
1.1.2.- Espacio público y graffiti	45
1.2.- El Graffiti en el espacio público	58
1.3.- El Graffiti y sus disputas	78
1.3.1.- Disputas espacio-territoriales y disputas estéticas	81
1.4.- El graffiti en México	109
1.4.1.- Tijuana	110
1.4.2.- Guadalajara	125
1.4.3.- Ciudad De México	134
1.4.3.1.- Festivales	158
1.4.3.2.- Graffiteros	159
Capítulo 2. Nuevos significados	162
2.1.- Escuela José Vasconcelos y muros frontales 2000 - 2019	170

2.1.1.- Los significados del Graffiti y el Espacio Público en la calle de la escuela José Vasconcelos y sus muros frontales	182
2.1.1.1- Proyectos y organizaciones civiles que circundan a la escuela José Vasconcelos y sus muros frontales	184
2.1.2.- Disputas espaciales y estéticas en torno a los significados del graffiti en la Escuela José Vasconcelos; actores y nuevos actores.	199
2.1.2.1.- Graffiteros	205
2.1.2.2.- Vecinos	216
2.1.2.3.- Territorial de los Ángeles Agrarista	224
2.1.2.4.- Comercio formal e informal	226
2.2.- Jardín Infantil Regina 2000-2019	237
2.2.1.- Los significados del Graffiti y el Espacio Público en el Jardín Infantil Regina	246
2.1.1.1.- El otro graffiti	261
2.2.1.2 Proyectos que circundan Jardín Infantil Regina	268
2.2.2.- Disputas espacio-territoriales y estéticas en torno a los significados del graffiti en el Jardín Infantil Regina (Actores y nuevos actores en las disputas por el espacio)	282
2.2.2.1.- El equipo de MOS (MIXER CREW)	284
2.2.2.2.- El Fideicomiso centro histórico:	285
2.2.2.3.- Vecinos	286
2.2.2.4.- La Unidad Antigraffiti y seguridad pública	287
2.2.2.5.- Street art chilango	288
2.2.2.6.- Vendedores	288
2.2.2.7.- Turismo	290
2.2.2.8.- Trabajadores de los alrededores	291

Capítulo 3. Intersecciones

3.1.- El estudio del espacio público y los espacios públicos en la Ciudad de México (Escuela José Vasconcelos y Jardín Infantil Regina)	301
3.1.1.- Programas y proyectos	321

3.2.- El estudio del graffiti y “los graffitis”	325
3.2.1.- Tener un lugar en los espacios públicos: ¿legal o ilegal?	325
3.2.1.1- El caso de Ozono	327
3.2.1.2- Un espacio público digital	331
3.3.- De las disputas por el espacio público a través de la estética	333

Capítulo 4. Una invitación abierta... a manera de conclusiones

348

4.1.- ¿Qué es graffiti a partir de su tránsito?	352
4.2.- Importancia de las interacciones en el fenómeno del graffiti	372
4.3.- El graffiti: de la transgresión al libre mercado	373
4.4.- Lugar en el contexto de una ciudad fragmentada	380
4.5.- El muro de la fama (wall of fame) en Jardín Infantil Regina, una apropiación del lugar desde la práctica del graffiti	382
4.6.- La producción estética como parte del derecho a la ciudad	385
4.7.- De la transgresión de la propiedad privada y pública al uso normativo del espacio público	386
4.8.- Desafíos de la línea de investigación	387

Apéndice de cuadros

392

Bibliografía

406



A DVERTENCIA

Como una aclaración sobre la forma correcta de escribir *graffiti*: Se emplea *Grafiti* (con una "f") para traducir la palabra *graffiare* del italiano.

En inglés es traducido como *graffiti* (con doble "f"). Investigadores localizados en el continente americano, tanto en traducciones como en textos directamente en español latino, utilizan mayormente la traducción del inglés *graffiti*, por ejemplo, José Francisco Sánchez López de México y Armando Silva de Colombia.

Dado que este estudio tiene como laboratorio de investigación ciudades mexicanas, se utilizará la palabra *graffiti* con doble f, excepto en los casos que se confronten o comparen algunos datos e ideas con ciudades europeas. Se escribirá *grafiti* en citas textuales de autores de traducciones españolas o que escriben o son entrevistados desde España, como es el caso de Manuel Delgado o Fernando Figueroa, así como personas entrevistadas en ese país. Específicamente, Fernando Figueroa emplea las formas *grafiti* o *graffiti* para distinguir cuando hace referencia al medio de expresión –*grafiti*– y cuando hace referencia al *Getting Up*, *Writing* o *Aerosol Culture*, casos en que relaciona tanto las palabras en sí como la idea general con –*graffiti*–.

Desde este entramado teórico pude mostrar un panorama muy general de algunos de los espacios más conocidos del siglo XX por su influencia en el *graffiti* actual, reconociendo que no son los únicos ni necesariamente los más importantes, pues su aparición y orden de importancia dependerá de la línea de interés sobre la que se investigue, la herencia estética, el conocimiento de las localidades y las capacidades temporales de cada investigación. Por lo que advierto que, si hay espacios que no se mencionan en esta tesis, no es por falta de importancia.

Yo hago la calle

JOAN COLOM
FOTOGRAFIAS 1957-2010



1.960

3-24

...es el movimiento mismo de desordenar el que reanima las capacidades del hacer autodeterminado, llevando la imaginación a nuevos horizontes y nutriendo modos de apropiación de la decisión política.

RAQUEL GUTIÉRREZ AGUILAR, ¡A DESORDENAR!



INTRODUCCIÓN



La primera vez que fotografié un graffiti fue en el 2014. Llevaba ya varias tomas, sin embargo, al visitar la exposición de Joan Colm, Yo hago la calle, quedé sumamente sorprendida por la potencia estética de la calle que daba a sus fotografías. Él era un aficionado a la fotografía que encontró la manera de retratar el Barrio Chino de Barcelona a finales de los años cincuenta: lo hacía de modo anónimo, ocultando la cámara y disparando al nivel de su cintura.

Colm invitaba a los nuevos fotógrafos a elegir un tema y centrarse en él, con su reiterada pasión por volver al mismo lugar una y otra vez y retratar la interacción social en aquel sitio, incitaba a los fotógrafos a encontrar una pasión y sumergirse en ella; tal como Bukowsky, que sugiere: encontrar lo que amamos y dejar que nos mate.

Yo ya sabía que me apasionaba la calle, pero luego de Colm, elegí mi tema, y continué con el graffiti de las ciudades sin, a la fecha, querer dejarlo. Por tanto, la tesis que a continuación se desarrolla pertenece a esa pasión.

Un fenómeno como el graffiti, que inició con varias acciones gráficas que transgredían el uso que se le asignaba comúnmente a los espacios públicos y privados, hizo a muchos reflexionar sobre las categorías de Propiedad Privada, Espacio Público, Expresión, Apropiación y Obra de

Fotografía del libro Yo hago la Calle de Juan Colm en la exposición con el mismo nombre Barcelona 2014

Fotografías para diario de campo Cristina Soria

Arte. Su estética, los lugares en que se prolifera y quienes lo practican, han revelado verdades sobre estos conceptos que constantemente activan y cuestionan su entorno.

Es importante dialogar acerca del Graffiti, ¡porque cambia de significado!, y lo hace con el paso del tiempo y con la diversidad de territorios. Junto con el Graffiti han cambiado las ciudades y también la interpretación de esta acción. La suma de nuevos actores, y como se está pensando el fenómeno actualmente, muestra nuevas disputas, nuevas expresiones de periferia urbana y nuevas verdades que tienen que ser reveladas.



La idea de rastrear el tránsito de la transgresión de la propiedad privada al uso normativo del espacio público en este programa académico, inició con la pregunta: ¿Qué interacciones se dieron en el tránsito de la transgresión a la legalidad en el graffiti de la Ciudad de México?

De ésta surgieron las siguientes: ¿Qué disputas y conflictos por el espacio se ponen en juego a través de la práctica del graffiti y cómo se expresan?, y por otro lado: ¿Cómo se resignifica el graffiti como producto cultural a partir de la inclusión de nuevos actores?

Estas preguntas forjaron la estructura del protocolo de investigación que dio guía a esta tesis. En un principio, consideraba que el graffiti entendido como la práctica de la intervención gráfica de los muros en el espacio público, se caracterizaba por tener a la transgresión como principal problema a investigar, lo que dejaba de lado que, como fenómeno, también había impulsado procesos de legitimación e institucionalización que resaltan otras de sus aristas, además de la transgresión.

Como primer acercamiento, parecía ser que estos procesos, sumaron a nuevos actores que impulsaban cambios en la política pública y en la mirada institucional hacia el graffiti, al menos a simple vista, la apertura de más y mejores espacios de expresión para el graffiti, hacía pensar que presenciábamos mayor aceptación y menor estigma hacia esta práctica.

Sin embargo, eso no esclarecía cómo se dio este proceso, ¿se estaba incluyendo a los jóvenes que día a día tapizaban de tags la periferia de la ciudad? o bien, ¿la inclusión del fenómeno solo sumaba a algunos, quienes tal vez contaban con cierto privilegio? Y si era así, ¿cuáles eran los privilegios?, ¿técnica académica, contactos, estudios o estilo?

El problema era encontrar las técnicas y los métodos para averiguar si todos tienen ahora más espacio de expresión e intercambio para sus habilidades y técnicas, o si había sido la política de inclusión, una herramienta sutil para la exclusión de algunos y la participación de otros.

Con respecto a la apertura de espacios en la ciudad, llamaba la atención, ¿para quién son recuperados los espacios?, y por otro lado, si lo que se comenzaba a ver plasmado en muchas de las paredes de la ciudad estaba promoviendo la libre expresión creativa, o bien, mitigando la capacidad de la gráfica para revelar verdad social, ya que trataba de regular dónde se pinta, y también, qué se pinta.

En un principio tuve la idea de investigar el tránsito del graffiti desde la ilegalidad hacia su relación con la institución, estudiando un lugar determinado en cada una de las ciudades más representativas del graffiti en México: Tijuana, Guadalajara y Ciudad de México.

Consideré la frontera en Tijuana, la periferia en Guadalajara, la colonia los Ángeles Apanoaya en Iztapalapa y la colonia Centro en la ciudad de México, porque sus similitudes en relación al proceso en que los graffiteros y graffiteras se opusieron y luego se relacionaron con la autoridad, parecía dar un extenso panorama para enriquecer la pregunta eje de esta investigación.

Una vez discutido el protocolo en diversos seminarios, con compañeros y profesionales del estudio del espacio público, fue más que evidente que para realizar una investigación sería a nivel de maestría, con un acercamiento conciente a los espacios elegidos y terminando en tiempo y forma la investigación, era imposible sumar tantos lugares.

La focalización del lugar a estudiar fue el primer giro que dió la investigación. ¿Cómo elegir sobre qué lugar se obtendrían resultados determinantes para responder las preguntas de investigación e identificar la viabilidad de las hipótesis? Esta decisión tomó aproximadamente un semestre y la construcción de un firme marco teórico metodológico fue la herramienta para decidir.

En primera instancia, profundicé en los aportes de Richard Sennett sobre el espacio público reparando en el detalle con que presenta sus resultados al enfocarse en tres ciudades estudiadas en la larga duración. La estructura con que trabaja en sus textos, fue de utilidad para considerar lugares que pudieran proporcionar la experiencia de conflicto, la riqueza de puntos de encuentro o, en contraste, su ausencia.

Por otro lado, las ideas de Bourdieu con respecto a las relaciones entre la distribución de los agentes dentro del espacio material, me incitaban a elegir lugares que pudieran mostrar la

diferencia en esta distribución. Debía ser posible aplicar entrevistas o encuestas y realizar un levantamiento fotográfico progresivo en espacios donde la propia distancia social suplantara la distancia concreta que ofrecían las ciudades de mi primera propuesta.

Así se acotó la investigación a dos espacios que reflejaran las simetrías y asimetrías estructurales y sociales propias de la ciudad y que, por otro lado, fueran accesibles para una investigadora en formación.

Las primeras entrevistas semiestructuradas hicieron relucir que la distribución centralista del país, hacía coincidir muchos actores y prácticas de diversas ciudades en la Ciudad de México, de modo que tomando como muestra lugares en esta ciudad central, había forma de acceder a interacciones que se daban en otros lugares del país.

Además, con el avance de la investigación, fue evidente que para un fenómeno como el graffiti, es muy eficaz partir de lugares acotados, porque el propio tránsito de los graffiteros y graffiteras por el país y por el mundo, se suma a su progreso estilístico en el tiempo y se entrelaza con la política urbana de las localidades que les vieron nacer, ofreciendo resultados accesibles con respecto al lugar y una mayor comprensión del fenómeno y sus actores.



En el capítulo I de esta tesis comencé a hilvanar un andamiaje teórico metodológico en el que parto de dos miradas sobre la conformación histórica y social de las personas y su expresión en la vida pública del siglo XX.

Este capítulo, llamado *El graffiti, una contra historia*, teje en su primer apartado Aproximaciones al estudio del Graffiti, el proceso social analizado por Richard Sennett en los espacios públicos de tres ciudades cosmopolitas, y la dialéctica en la historia del arte europeo entre la razón y la letra y entre las imágenes y la magia que expone Facundo Tomás.

Ambos autores se centran en espacios europeos (a excepción de Nueva York), pero fueron de importancia en un principio para sustentar el origen del graffitero en ciudades norteamericanas y ubicar un movimiento cultural en un espacio público anglosajón heredero de una estética de disputa entre la imagen y el texto, pues parte de las propuestas teóricas de Facundo Tomás y Richard Sennett, para hacer un recorrido por algunos lugares que en el mundo europeo ubicaron,

nombraron, aceptaron o rechazaron las primeras expresiones del graffiti, hasta terminar en Nueva York y poner mi eje de investigación en contexto en el apartado 1.2. El Graffiti en el espacio público.

Hasta este punto al andamiaje teórico-metodológico le hacía falta ubicar el graffiti en el territorio Latinoamericano, por lo que en el apartado 1.3. El Graffiti y sus disputas, sumé la visión de autoras y autores contemporáneos que abordaban el fenómeno del graffiti y la ciudad desde latinoamerica y españa.

Así me apoyé en las miradas de Patricia Ramírez Kuri, Fernando Figueroa y Armando Silva para ubicar en primera instancia los espacios públicos latinoamericanos, y entender a su vez la fuerte influencia de la vida pública que tienen nuestros territorios y nuestra expresión artística.

Mi interés era evidenciar una doble influencia visual en esta zona geográfica: imágenes y prácticas formadas del arte europeo que aún tiene influencia en nuestra tierra, con el sesgo y la intencionalidad estéticas y políticas, resultado del entrelazado de la influencia india, chicana, negra y nativa propia de nuestro espacio, lo que se puede leer a detalle en el apartado 1.4. El Graffiti en México.

Una vez colocada la atención lectora en la idea del espacio público y su importancia para el estudio del graffiti, en el Capítulo 2. Nuevos significados, me centro en las unidades de observación finalmente elegidas: dos espacios diametralmente opuestos en una sola ciudad, pues consideré que tenían las características adecuadas para mostrar dos polos de la expresión del graffiti.

Por un lado, en el apartado 2.1. Escuela José Vasconcelos y muros frontales 2000 – 2019, describo una zona central dentro de la Alcaldía de Iztapalapa, una de las cunas más importantes de graffiteros y crews en la ciudad. Un espacio para el que el gobierno capitalino genera las menos políticas de mejora estética y donde nacieron algunos de los principales actores y asociaciones civiles de graffiti en la ciudad.

En este apartado se encuentran los primeros levantamientos fotográficos de este predio y se abordan algunos de los proyectos de graffiti que circundan a la escuela José Vasconcelos, con motivo de mostrar la confluencia de estilos, la perspectiva administrativa que tiene la alcaldía para esta zona, las relaciones entre graffiteros que evolucionaron y los acuerdos con la institución.

Por otro lado, en el apartado 2.2. Jardín Infantil Regina 2000-2019, presento un espacio cerrado en el centro de la ciudad, que se encuentra en el Corredor Cultural Regina, con número 40.

Con un horario de 9 de la mañana a 6 de la tarde, los muros interiores del Jardín Infantil Regi-

na, responden a una expresión del espacio recuperado en el centro histórico. Al igual que en el apartado anterior presento una relación de los espacios intervenidos que circundan la unidad de observación para identificar, también en esta zona de la ciudad, confluencia de estilos, perspectiva administrativa y relaciones entre graffiteros e instituciones.

En el capítulo 3. Intersecciones, abordé los posibles cruces entre la propuesta teórico metodológica desarrollada en el capítulo uno y los resultados particulares obtenidos de las dos unidades concretas de observación en la ciudad de México en el capítulo dos.

En este punto muestro las coincidencias y las inconsistencias que pude localizar entre los resultados de campo en Los Ángeles Apanoaya y en Regina 40, y las conclusiones teóricas, y sobre todo los resultados de las entrevistas semiestructuradas y las encuestas realizadas a transeúntes y vecinos sobre su juicio del gusto respecto a las intervenciones en ambos espacios públicos.

Una vez presentados estos resultados, dedico un apartado especial a discutir la posibilidad de que algunos de estos resultados pudieran ser útiles para pensar en general la transición de la transgresión del espacio público y privado al uso normativo del espacio público en el graffiti del siglo XXI, precisamente en el apartado 3.2. El estudio del graffiti y “los graffitis” reflexiones acerca del graffiti del siglo XXI.

Este capítulo concluye con el apartado 3.3. De las disputas por el espacio público a través de la estética, que es una reflexión sobre las disputas por el espacio público intrínsecas al graffiti y el aspecto estético que se juega en las mismas.

Finalmente, como una oportunidad para reflexionar seriamente los hallazgos obtenidos a la luz del proceso de esta investigación, en el capítulo 4 dedico el tiempo a resaltar los hallazgos con respecto al tránsito del graffiti, de la transgresión a la legitimidad, y resalto algunos actores y procesos centrales en el futuro del graffiti del siglo XXI en el país y en algunas ciudades del mundo, proponiendo algunos futuros caminos para la investigación sobre el graffiti a nivel global.

Este capítulo final, invita abiertamente al lector a la discusión y reflexión personal sobre el espacio público, la política pública, el arte y su propio derecho a la expresión e intervención del espacio público como herramientas para crear la ciudad que habita.

Primaria
Luis Hidalgo Monroy
Abasolo, esq. Hidalgo
Alcaldía Coyoacán
Ciudad de México, 2019
Fotografías para diario de
campo Cristina Soria

ZONA MONITOREADA
"NO GRAFFITEAR"

JAPANESE
MADEJA TU INGLÉS
CON UN NIVEL
NETO!!



Wes Wile Wild Soxa Song Coin Hot Fear Here Love Cancer
War Water

**El graffiti,
una contra
historia**

Hoy bajo la comprensión del graffiti podemos ver la ciudad, pues si el graffiti corresponde a una ideología de muro y escritura, la ciudad entera no puede escapar nunca a ser descrita por sus habitantes, y si bien es cierto que la ciudad responde a una ideología territorial y social más grande y complicada que el muro, no es menos verídico que ella está sostenida por aquéllos, ahora en su sentido físico y simbólico¹.

ARMANDO, SILVA TÉLLEZ. LA CIUDAD COMO COMUNICACIÓN

Capítulo 1. El graffiti, una contra historia

Las acciones importan, derriban a la teoría, a las palabras, hacen teoría y palabras, son acontecimiento, y el acontecimiento moviliza. En realidad, mucho de lo del mundo gira a través de la acción, ésta como las ondas de la piedra que cae en el río, es generadora y provocadora. El graffiti para ser acción no sucede en lo íntimo, sucede en lo social, en lo público del espacio social y en lo material del mismo. Siguiendo esta idea, en el presente apartado señalaré algunos de los fundamentos ideológicos del espacio y el tiempo en que se produjo el graffiti moderno, el origen de su rechazo y de la búsqueda institucional de su erradicación. Para esto partiré de un acercamiento a la cultura pública del siglo XIX, de la que rescato dos aspectos: un espacio público habitado por imágenes y una expresión particular de la vida pública; estos dos aspectos atravesaron la constitución sociocultural del siglo XIX y fueron heredados al siglo XX, pues conformaron el espacio público donde surgió el graffiti moderno en sus más conocidas expresiones, tal como se entiende en la modernidad.

¹ Armando, Silva Téllez, *La ciudad como comunicación: Elaboración de una teoría sobre el graffiti en las ciudades contemporáneas, con especial referencia a ciudades colombianas y latinoamericanas, y la evolución de sus argumentos hasta la formulación de una tesis integral sobre la ciudad intercomunicada por territorios urbanos*, [en línea], Diálogos de la Comunicación, No. 23, Perú, Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social, 1989, Dirección URL [http://rodolfoguinta.com.ar/Historia%20urbana/La%2ociudad%2ocomo%2ocomunicacion%20\(Armando%20Silva\).pdf](http://rodolfoguinta.com.ar/Historia%20urbana/La%2ociudad%2ocomo%2ocomunicacion%20(Armando%20Silva).pdf), consulta 27 de junio de 2019, p 10.

Practicar el espacio es repetir la experiencia
alegre y silenciosa de la infancia;
es, en el lugar, ser otro y pasar al otro.²

MICHEL DE CERTEAU. LA INVENCIÓN DE LO COTIDIANO

1.1. Aproximaciones al estudio del Graffiti – El graffiti y la ciudad

Cuestiones como la libre expresión del yo, la desviación y la anormalidad, fueron los tres conceptos que articulados hicieron del medio público “un campo para la revelación de la personalidad”³. En términos de Sennett el siglo XIX inició un momento en el espacio público europeo definido por una cultura de las personalidades donde “la libertad se transforma en una cuestión de no comportarse ni aparecer de la manera en que lo hacen los demás”⁴. Este mismo siglo fue para dicha región, el que incluyó las imágenes en la experiencia de la vida pública, suceso que ocurría por primera vez a raíz de la creación de los medios mecánicos para su reproducción: la litografía y la fotografía.

Al atravesar la conformación socio-histórica de esta herencia, busco posibilitar la comprensión del tránsito del graffiti en el espacio público desde mediados del siglo XX, hasta el graffiti que hoy ocupa los actuales espacios públicos del siglo XXI. Mi intención es determinar las bases de algunos de los nuevos significados que en el momento ocupan las ideas de ciudad, y de comunidad en términos de la expresión, producción, erradicación o conservación del graffiti.

Al concluir este capítulo, con un panorama claro de las influencias que, en el espacio público europeo, dieron vida al espacio público moderno que posibilitó simultáneamente la aparición de una estilística expresiva urbana en diversos espacios sociales y que hoy en día se manifiesta con similitudes y diferencias en cada localidad.

Para finales del siglo XIX la vida callejera estaba ya llena de sutilezas. Tiempo atrás, la indumentaria daba señales muy claras de quién era cada persona en el medio social; en el siglo XIX,

² Michel. De Certeau, *La invención de lo cotidiano: artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 1996, p 42

³ Richard, Sennett, , *El declive del hombre público*, Barcelona, Anagrama, Colección Argumentos, 2011, p 237.

⁴ *Ibid*, p 238.

la producción industrial del vestido, como una de las consecuencias de la revolución industrial, desapareció las señales que a simple vista indicaban a los demás quién era cada uno: origen, clase social, trabajo; todo se tornaba discretamente oculto en atuendos casi iguales, a no ser por ciertas sutilezas. Mientras las personas en la calle dejaron de dar señales obvias de sí mismas, los espacios podían verse revestidos de los primeros carteles hechos en masa que tapizaban y caracterizaban una ciudad.

De acuerdo a Facundo Tomás, “a finales del siglo XVIII los muros de las principales ciudades europeas alojaban ya numerosos anuncios publicitarios de la más diversa índole, muchos con pinturas y diseños, todos intentando ser llamativos”⁵. Su objetivo era captar la mirada del viandante de modo tal, que mientras las paredes aparecían en el espacio público las personas paulatinamente desaparecían en una existencia social cosmopolita, que implicaba “comportarse con los extraños de una manera emocionalmente satisfactoria y permanecer sin embargo, apartado de ellos”⁶, lo que fue según Sennett “visto como el medio por el cual el animal humano se transformó en el ser social”⁷.

Las vías paralelas en las que se encontraron el arte y la personalidad pública en el siglo XVIII constituyeron lo que a fin de cuentas conformaría un siglo marcado por un espacio público de discreción humana y expresión artística en el espacio social. Las convergencias históricas que se entrecruzaron en este siglo conformaron una estructura de lo público y lo privado que mostrará las bases de la raíz ideológica a la que se enfrentó el graffiti y sus creadores en un futuro espacio social que ya venía acostumbrado al transitar incógnito a observar pasivo el protagonismo de las cosas del entorno. También mostrará el porqué futuras confluencias históricas le asignarán una diferencia de significados y posibilidades, llegado el siglo XXI con nuevas razones y nuevas prácticas de expresión en los espacios públicos.

Tanto Facundo Tomás como Richard Sennett coinciden en mirar en el ocaso del siglo XVIII la conformación de una nueva estructura social producto del entrecruce de la revolución industrial y las revoluciones burguesas engranadas con la nueva experiencia del mercado.

5 Facundo, Tomas Ferré, *Escrito, pintado: dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo*, Madrid, A. Machado Libros, 1998, p 311.

6 R. Sennett, *op. cit*, *El declive del hombre público...*, p 34.

7 *Ibid*; p 34.

Por un lado, Sennett señala que la doble relación del capitalismo industrial y la cultura pública urbana se basan en las presiones de la privatización que el capitalismo produjo en la sociedad burguesa del siglo XIX. En segunda instancia en la mistificación de la vida material en público, especialmente en cuestión de indumentaria detonada por la producción y distribución masivas⁸.

Por otro lado Facundo Tomás presta especial atención a las nuevas tecnologías como parte fundamental de la ya mencionada producción y distribución masiva, ya que, según sostiene, “el desarrollo del mercado marcharía en lo futuro paralelo al de las nuevas tecnologías”⁹, en un inicio encabezadas por la aparición de la litografía de Senefelder que generó un mercado en la publicidad y en el arte, una amalgama que a la fecha es difícil de separar y que colocó la imagen en el dominio público, de modo que “mercado, democracia y publicidad -entendida esta en su más abstracta acepción: hacer cada vez más público cualquier género de cosas- se constituyeron en el sustrato donde surgieron y se desarrollaron los medios de masas”¹⁰.

El resultado de este encuentro de sucesos recibió el siglo XIX con un espacio público en que “los carteles ya litografiados se abalanzaron sobre los muros de las ciudades [...], para transformarlos en museos cotidianos de las nuevas imágenes”¹¹, mientras que los individuos en la vida pública se replegaron a sí mismos en términos de expresión, en los muros se hablaba y se expresaba como no se había hecho hacía mucho tiempo. La expresión que en las personas estaba ausente, en el entorno estaba presente, tanto en las imágenes como en cualquiera de las otras formas manifiestas de arte: teatro, danza, música, escultura y arquitectura ocupaban las calles.

La paradoja de visibilidad-aislamiento que Sennett determina para las personas en el espacio público con el derecho de replegarse a un íntimo silencio¹² se entrelaza aquí, con “una mutación sustancial de la función artística”¹³ y con la interacción social de esta expresión con el individuo público.

8 *Ibid*; p 35.

9 F. Tomas Ferre, *op, cit*; p 331.

10 *Ibid*; p 331.

11 *Ibid*; pp 331.

12 Sennett señala que “La paradoja de visibilidad y aislamiento, que tanto obsesionó a la vida pública moderna, se rigió en el derecho al silencio en público que tomó forma en el siglo pasado. El aislamiento en medio de la visibilidad de los otros fue una consecuencia lógica de la insistencia en el derecho propio a permanecer mudo cuando uno se aventuraba en este dominio caótico y, sin embargo, todavía magnético.” (El declive del hombre público p.44).

13 F. Tomas Ferré, *op, cit*; p 331.

Por una parte mientras el público se convertía en espectador, el intérprete teatral, el actor, actuaba las emociones que la sociedad en general cuidaba de no demostrar, por otra parte, los carteles litografiados en la calle hacían del viandante un “espectador (que) se asomaba a otra realidad [...] sus imágenes le referían escenas supuestamente de la vida real; pero la masa de los carteles colocados cotidianamente en las calles se transformaba en decoración cambiante del espacio visual, los colores y las formas afirmaban su presencia perceptiva por encima de lo que cada uno narraba”¹⁴. Y así, se dio una entrada del arte a la vida pública¹⁵, mientras la expresividad individual tanto en el habla como en el vestir, salió de la escena y dejó al arte como fuente única de la expresión.

Las personas en la calle desarrollaron una mirada voyerista y pasiva. Más apta para ver que para actuar, y “cuando cada uno tiene al otro bajo vigilancia, la sociabilidad decrece y el silencio constituye la única forma de protección”¹⁶. Entonces, la criatura transeúnte que intentara ser mirada, competía con una multitud casi igual, que le miraba menos que a los manifiestos y carteles litografiados que ya eran parte característica de la ciudades y conferían “personalidad” a los muros, puesto que mientras el ver es íntimo, el ser y el cuerpo mirado es público.

Según Facundo Tomás, los carteles litografiados no solo eran parte fundamental del aspecto de las ciudades sino que se presentaban en yuxtaposición con otros aspectos que hacían del espacio un mundo: la arquitectura, los jardines, los coches, y la vestimenta que “eran objetos de vida iguales a los otros objetos en su presencia masiva”¹⁷ y en primera instancia contribuían al aislamiento público del individuo, quien solo experimentaba cierta libertad en el silencio anónimo, pero que comprendía que la libre expresión del yo, requería tanto de dicho aislamiento público, como del goce de ser visto en un entorno que multiplicaba lo igual, convirtiéndole en “una criatura que intenta atraer la atención de los demás para causar una impresión”¹⁸. La construcción de la libre expresión del yo del siglo XIX fue heredada a toda la experiencia pública del siglo XX. La paradoja entre visibilidad e invisibilidad se alojó en la conciencia individual generación tras generación al menos en Europa y, por ende, en cierta parte de la experiencia pública de Latinoamérica.

¹⁴ *Ibid*; p 331.

¹⁵ Lo que Facundo Tomás señala como la unión del arte con la vida.

¹⁶ R. Sennett, *op. cit*; *El declive del hombre público...*, p 29.

¹⁷ F. Tomas Ferré, *op. cit*; p 331.

¹⁸ *Ibid*; p 264.

Sennett resalta entre los estudios de Kai Erikson¹⁹ su análisis de la función del individuo desviado, como dato importante para comprender su importancia y necesidad, en dicho estudio "ha argumentando que cuando una sociedad puede identificar ciertas personas como desviadas, ha adquirido también el elemento para definir a quien o a aquello que no es desviado; el desviado confirma las normas de los demás volviendo claro a través de una moda llamativa lo que debe ser rechazado"²⁰. El argumento citado describe la función social que durante el siglo XIX reconfiguró una vida pública que había transitado de la total claridad de los roles que corresponden a cada estamento en el espacio público, hacia una suerte de sutilezas que si no se saben mirar, confunden y llevan a una sensación de rechazo o aislamiento social, que pocos individuos quieren o soportan.

Pero bajo esta mirada, ¿dónde queda la libre expresión del yo ante este recurrente escape a la propia intimidad? A esto Sennett responde con el concepto de anormalidad. Con anormalidad se entiende en Sennett la expresión de los sentimientos ejecutada por el arte, es decir, la capacidad del arte de hacer sentir a las demás personas aquello que no es cotidiano ver en el entorno social y que recayó en el artista ejecutante. "Él crea para el espectador sentimientos que son anormales y seguros. Parece sentir espontáneamente en público, y eso es anormal; merced a sus tácticas de commoción, hace que los demás también sientan"²¹. Así el artista expresa la emoción y paralelamente hace sentir emoción a un público-espectador, al que la expresión de emociones le ha sido paralizada ya que "cuanto más privada es la psique, menos es su estimulación y más difícil para nosotros sentir o expresar los sentimientos"²², de modo que al sentir la expresión en público del artista, el individuo llega al terreno de lo anormal, de lo no conocido, de lo que no se puede permitir excepto en la contemplación de un espectáculo artístico.

La anormalidad del sentimiento pone al ejecutante-actor en un lugar muy particular del dominio público, pues "aquellos que caen bajo el influjo del ejecutante solo pueden observarle ser en público. Sus extraordinarios poderes le dan la apariencia de experimentar un sentimiento

¹⁹ Kai Erikson nació en 1931 en Viena, Austria; sociólogo hijo de Erik Erikson, un reconocido psicólogo que basó sus conclusiones sobre la teoría del desarrollo psicosocial en reinterpretar las fases psícosexuales desarrolladas por Freud. Desarrolla el concepto de desviación social y posteriormente estudia diversos desastres y sus repercusiones sociales.

²⁰ Richard Sennett, *Op, cit; El declive del hombre público...*p 238.

²¹ *Ibid;* p 252.

²² *Ibid;* pp 16.

espontáneo y la capacidad de provocar sentimientos pasajeros en los demás. Él es diferente de ellos como lo son todas las figuras carismáticas, pero también se encuentra permanentemente aislado de cualquiera de aquellos en los que provoca el sentimiento”²³.

Si este cúmulo de sentimientos anormales se le proporcionaba al público en la puesta en escena, ¿qué sucedió frente a la expresión plástica que ocupaba las calles por medio de la reproducción?

Una de las reacciones de los transeúntes que miraban los primeros carteles en el espacio público, señala el parteaguas que para la expresión plástica fue la reproducción técnica y por tanto la visibilidad masiva de la obra, pero también señala la importancia que tiene para la expresión artística, el desarrollo de la capacidad de crear sentimientos anormales, en un público por lo demás silencioso.

De acuerdo a Facundo Tomás

Con Toulouse-Lautrec el cartel adquirió la mayoría de edad; adaptado desde su concepción a las necesidades de la publicidad vial, desarrollando una estética propia, independizada de la pintura, que responde adecuadamente a las imposiciones y posibilidades de la técnica litográfica, llevando así la imaginación por nuevos derroteros, renovadores y subvertidores de los clichés establecidos por las viejas técnicas. Los carteles de Toulouse significaron la apertura de la puerta de una nueva figuración bidimensional, capaz no sólo de acelerar el camino de democratización de la imagen, sino también de profundizar y ampliar en una nueva línea formal el pensamiento visual (cfr. Tomás, 1986b, 18). El éxito de los carteles fue semejante a una explosión; si Chéret había llenado de <colores de ala de mariposa> las calles parisinas, ganando así el entusiasmo del público, Toulouse llegó <a arrebatar> (Hilier, 1969, 49 y 56); en la última década del siglo el cartel estaba en su apogeo; a los primeros maestros rápidamente les acompañó una plétora de importantes cartelistas en las principales ciudades de Europa y América; Steinlen, Pierre Bonnard, Alphonse Mucha, Eugéne Grasset, Edward Penfield, Coqueville, Preetorius, Aubrey Beardsley... los coleccionistas robaban carteles en las calles, en París y Nueva York se organizaban exposiciones y se tiraban ediciones especiales para la venta. En 1886 aparecía el primer volumen de una historia de los carteles (Mandon, 1886) y en 1896 el segundo; en 1898 se fundaba la revista The Poster... Pero esa fiebre era, en cierto modo, ajena al carácter del cartel, significando más bien una traslación de los hábitos de los coleccionistas de pinturas al mundo de la gráfica. Un espíritu de valoración de la obra única,

Calle Baggesensgade
2-11, Copenhague 2018,

Centro de Copenhague
2018,

Plaza Tirso de Molina,
Madrid, 2018,

Lund Universitet, Suecia,
Ciudad de Lund 2019.

Forografías para diario de
campo Cristina Soria

23

Ibid; p 252



de consideración de lo extraño, de lo excepcional, aleteaba entre las actitudes ante los carteles del público culto de finales del XIX.²⁴

Reacciones a la expresión de la producción en masa de los carteles para tapizar la calle, muestran de nuevo la capacidad del arte, esta vez en su expresión visual, para producir oleadas de sentimientos anormales en el transeúnte inerte convertido en espectador. En este punto la expresión visual estaba cumpliendo el papel que Sennett asigna a la puesta en escena para el siglo XIX europeo y paralelamente cruzaba una puerta, que colocaba al arte en el mundo de la vida, en el dominio público.

Sennett determina que los intérpretes capaces de hacer sentir estos sentimientos anormales a los espectadores pasivos tenían una posición superior en el dominio público, pues “cuando en la vida cotidiana se hace hincapié en la autenticidad psicológica, las personas se vuelven en artísticas porque son incapaces de transmitir la fuerza creativa fundamental del actor, la capacidad de actuar con un sentimiento conferido a las imágenes extremas del yo. Así llegamos a la hipótesis de que la teatralidad, mantiene una relación amistosa, igualmente especial, con una vida pública fuerte”²⁵. Los artistas, como personas públicas utilizaban tácticas de conmoción, “el público percibía como personas poderosas a aquellos que podían producir la conmoción en él y, por lo tanto, como personas de una posición superior y no como sirvientes, tal como habían sido considerados los ejecutantes en el siglo XVIII”²⁶.

¿Qué relación tiene este ejecutante con esa criatura en la calle que busca atraer la atención de los demás para causar una impresión? Mientras la carga que tiene el artista de hacer sentir al público está legitimada en el entono social, la capacidad del transeúnte para llamar la atención se encuentra siempre jugando entre la línea de la desviación y la anormalidad, cierta producción de sentimientos anormales en los otros, es acogida como experiencia carismática, pero si estos sentimientos son demasiados, su exagerada libre expresión servirá al cuerpo social como figura de desviación, dejándole en claro, lo que no debe hacer, ni ser.

24 F. Tomas Ferré, *op. cit.*: p 335-337

25 R. Sennett, *op. cit.*: p 56.

26 *Ibid.*: p 255.

Una vez entendido el entreteljido entre la libre expresión del yo, la desviación y la anormalidad y las dosis en que se han ido moviendo y entrelazando en la construcción del medio público del siglo XX, vendrá a cuenta sumar la idea de comunidad a la que dieron pie estas interacciones socio históricas en el medio urbano de dicho siglo.

¿En qué momento nos aproximaremos al graffiti? cuenta decir que el lugar donde siempre se sucederán el graffiti, el arte público y el arte urbano es la calle, entendida como una de las muchas formas del espacio público. Cuando nos aproximamos a una obra como las mencionadas, nos aproximamos como individuos públicos en este espacio y, por tanto, tendrá que estar muy claro entenderlos en él, para desde ahí, comprender la interacción de los actores entorno a estos movimientos. Una vez desmenuzados los argumentos referentes a estos conceptos y construcciones, se podrá corroborar la relación que tienen con la descripción de las expresiones callejeras que nos competen.

Es sabido que tanto el graffiti y el arte urbano como los proyectos públicos enfocados a su conservación o desaparición incluyen en su discurso una idea de comunidad, el entender la construcción socio histórica que entraña esta idea, es importante para clarificar enfoques de análisis, tanto para entender a sus creadores como a su entorno, incluidas las instituciones.

Para Richard Sennett, “cualquier tipo de comunidad es algo más que un tipo de costumbres, comportamientos o actitudes acerca de otras gentes. Una comunidad también es una identidad colectiva; es una manera de poder decir quiénes somos nosotros. Por si la cuestión es abandonada allí, cualquier agrupación social, desde un vecindario hasta una nación, podría ser considerada como una comunidad mientras las gentes en el grupo pudiesen alcanzar un retrato de sí mismos como una totalidad”²⁷.

Cuando Sennett habla del sentido de comunidad del siglo XX, tiene el cuidado de hacernos muy puntuales aclaraciones históricas, en las que vamos a encontrar cómo se entrelaza su crítica a esta forma de comunidad con los conceptos que antes tratamos (libre expresión del yo, desviación y anormalidad).

Él sostiene que la transfiguración del espacio público, la *res pública*, que llevó varios siglos y fue atravesada por revoluciones sociales, económicas e industriales, “erosionó la vida pública” e implicó una ruptura entre la acción compartida y la identidad colectiva que podría llevar a este

27

Ibid, p 276

razonamiento: "Si las gentes no se hablan en las calles ¿cómo habrán de saber quienes son como grupo? Podemos decir, en tal caso, que ellos simplemente dejarán de pensar en ellos mismos como un grupo"²⁸. Sin embargo, muestra que no necesariamente sucede así, ya que aún cuando a finales del siglo XIX, las personas se replegaban a la intimidad, a la no expresión de las emociones y al silencio cuando estaban en público, aún consideraban que "se encontraban en un medio especial y que las otras personas que estaban en este medio compartían algo con ellos. Los elementos que ellos utilizaban para construir una imagen sobre quienes eran como colectividad, ahora que ni la vestimenta ni el lenguaje eran elementos reveladores, eran los elementos de la fantasía y la proyección (...) Lo que comenzaron a hacer fue crear un sentido de personalidad común en público, producido por, y sustentado únicamente en, actos de fantasía"²⁹.

Sennett así describe el surgimiento de una idea de comunidad construida en la fantasía de ser parte de algo que, aunque posiblemente se ha erosionado, es aún así: pensado, fantaseado y deseado en colectivo. Zygmunt Bauman en 2001 se refiere a esta comunidad fantaseada como "el tipo de mundo al que, por desgracia, no podemos acceder, pero el que deseamos con todas nuestras fuerzas habitar y del que esperamos volver a tomar posesión"³⁰. Bauman hablará de los resultados de lo que previamente recorre y describe Sennett en sus textos y veremos en los apartados siguientes como ambas posturas nos dejan entrever el porqué ciertos actores fomentan y aprueban la forma de expresión del graffiti que muchos otros rechazan.

La comunidad que Sennett estudia y a la que se refiere su crítica, está concebida por un proceso histórico de erosión de la vida en público que implicó un tránsito de una interacción común entre los individuos: un intercambio de costumbres, comportamientos y actitudes. Hasta la idea de una comunidad surgida de la capacidad de fantasear en estos intercambios, fueran los individuos actores en estos hechos o no.

En Sennett la descripción de la comunidad luego de la vida pública erosionada, resalta una categoría que nos compete en tanto el graffiti y el arte urbano: la ciudad³¹. La vida cosmopolita

²⁸ *Ibid*; p 277

²⁹ *Ibid*; p 277

³⁰ Bauman, Zygmunt, *Comunidad: en busca de seguridad en un mundo hostil*, Madrid: Siglo XXI, España, 2008, pp 157, p 10.

³¹ En sus primeros capítulos Sennett repara en que existen tantos tipos diferentes de ciudades como podrían existir tantas definiciones de estas a modo que al abordar estudios sobre ciudades habrá que reparar en que la definición genérica de

y el temor a la impersonalidad, de acuerdo al autor, se refiere a lo siguiente: “una ciudad es una colonia humana en donde los extraños posiblemente se conozcan. Para que esta definición sustente una verdad, el entorno debe tener una población extensa, heterogénea; la población debe ser unida y no esparcida; las transacciones entre la población deben producir esta interacción masiva, densa y diversa”³².

En su análisis sobre la ciudad llegado el siglo XX señala que “la ciudad es el instrumento de la vida impersonal, el molde en el cual se vuelve válida como experiencia social la diversidad y complejidad de personas, intereses y gustos. El temor a la impersonalidad es la fractura de dicho molde”³³. En ambas formas de concebir la ciudad, hace hincapié en que el problema que enfrentará el ser humano en el espacio público de la ciudad del siglo XX es la impersonalidad y, por ende, una desaparición de los puntos de contacto entre sus habitantes.

El tipo de comunidad que se piensa en este molde fragmentado es por eso fantaseada y no sustentada en la acción y la interacción, porque “la cultura cosmopolita del siglo XIX lejos de destruir a la comunidad fraternal, hizo que la comunidad pareciese demasiado valiosa. Las ciudades parecen en los clíses actuales como la máxima expresión de la personalidad vacía. En realidad, la falta de una cultura fuerte, impersonal en la ciudad moderna, ha despertado entre las gentes una pasión por la revelación íntima fantaseada”³⁴.

De acuerdo a lo que expone, la planeación urbana y el crecimiento de muchas ciudades cosmopolitas, ha producido espacios urbanos áridos para la interacción, en los que el anhelo de la comunidad crece y se justifica, es decir, en “una sociedad con un nivel muy bajo de interacción en sus miembros [...] La fantasía de la persona colectiva tiende a ser grandiosa porque existe un escaso conocimiento concreto de otros como uno, solo un pequeño número de detalles simbólicos,”³⁵ y de ahí la comunidad fantaseada.

Esta “comunidad fantaseada”, Sennett la encuentra en algunos proyectos de planificación urbana que buscan crear la experiencia comunitaria, basándose en la “fantasía de comunidad” de

esta, deberá incluir la definición o descripción de la ciudad en específico con que se trabaje o respecto a la cual se intentan definiciones.

32 R. Sennett, *op. cit*; *El declive del hombre público...*, p 54.

33 *Ibid*; p 420.

34 *Ibid*; p 317.

35 *Ibid*; p 297.

los proyectistas. El autor observa que proyectos así, tuvieron la tendencia de aislar a un grupo de personas en la ciudad, produciendo un *ghetto* en el que se propiciaba una exagerada identificación que a al largo incapacitó a dicha comunidad para una acción política real en el entorno urbano.

Así señala que “la celebración de la comunidad territorial contra los males del urbanismo impersonal y capitalista, se adapta con suma comodidad dentro del vasto sistema porque conduce a una lógica de defensa local contra el mundo exterior más que a un desafío de los manejos de dicho mundo”³⁶, esta lógica de la defensa local crea un *ghetto* que se separa y se aísla.

Un proyecto urbano basado en esa “comunidad fantaseada”, aún cuando fuera pensado inicialmente para trascender el aislamiento y la impersonalidad, muchas veces termina incrementandolos, ya que elimina la riqueza de puntos de encuentro que es fundamental para la existencia de una verdadera comunidad en el espacio público.

Un ejemplo significativo de la erosión de los puntos de contacto en las ciudades a partir de la fortificación y el aislamiento del *ghetto*, puede verse en un famoso *ghetto* que en 1910 se encontraba en Chicago, en la calle de Halstead Street, conocido como *el gran centro de inmigrantes de Chicago*.

Las interacciones que se sucedían entre los extranjeros que habitaban esta calle, podrían parecer complejas para una mirada anglosajona moderna, pues los departamentos estaban mezclados con las tiendas, y “las mismas calles estaban atestadas de vendedores y mercachifles de toda las clases [...] y se alternaban los bares, burdeles, sinagogas, iglesias y edificios de apartamentos. En medio de este lío, había algunos hilos ocultos de una existencia social estructurada³⁷.

Lo descrito refleja una riqueza de puntos de contacto, que se suscitaba luego de 10 o 12 horas de trabajo en la fábrica, para los habitantes de este barrio se abría a diario una riqueza de interacciones que iban de la armonía al conflicto:

El trayecto de vuelta de la fábrica al hogar podía ser interrumpido por una hora de esparcimiento en una taberna o café. [...] La cena se efectuaba normalmente en casa, pero el hombre después de cenar, algunas veces con la esposa, salía nuevamente de la casa, para asistir a una reunión del sindicato, velar un enfermo afiliado a la mutua a la que él pertenecía, o simplemente visitar a unos amigos en su apartamento. Ocasionalmente, cuando la familia necesitaba alguna ayuda especial,

³⁶ *Ibid.* p. 365.

³⁷ Sennett, Richard, *Vida urbana e identidad personal: Los usos del desorden*, Barcelona, Península, 1975, p. 74.

no faltarían unos vasos de cerveza compartidos con el jefe político local, y una súplica de ayuda. [...] También las responsabilidades religiosas arrastraban al hombre o a la mujer fuera de la casa, particularmente entre judíos o católicos practicantes³⁸.

Esta multiplicidad de puntos de encuentro aparece todo el tiempo al imaginarnos este espacio en los lejanos inicios del siglo XX. Para Sennett era evidente que “personas desesperadamente pobres entraban en relaciones sociales con la ciudad. Tenían que dar esta diversidad a sus vidas, pues ninguna de las instituciones en que vivían era capaz de auto sostentimiento”³⁹.

En este espacio, la vida cotidiana implicaba la relación con varios grupos diversos que no siempre tenían relaciones perfectas y armónicas, de hecho, “los grupos no eran algo parecido a pequeñas aldeas reunidas en un lugar del mapa”⁴⁰. De acuerdo a Sennett es nuestro pensamiento estereotipado sobre la <clase trabajadora> o la <cultura étnica> Cotejar que las comillas sean identicas al texto original lo que nos impide ver la clase de variedad que las ciudades poseían en el pasado. Concebimos la vida a imagen de la aldea cuando de hecho la cosa es bastante más compleja, menos unitariamente organizada⁴¹.

1.1.1. Puntos de encuentro y contacto

Lo que murió con la urbanización de las primera ciudades fue la multiplicidad de puntos de encuentro, pero paralelamente pasó algo con la idea de comunidad y formación de *ghettos*, puesto que al romperse los puntos de encuentro, el ser humano perdió muchos de los espacios donde podía acercarse al otro y se acostumbró a crecer aislado en entornos en que las actividades sociales se entienden de un modo más coherente, pero también más rígido, lo que trajo como consecuencia que los primeros urbanistas preocupados por generar ciudades con un espíritu de comunidad idealizado, fueran quienes durante su niñez, crecieran alejados de esta multiplicidad de puntos de contacto.

38 *Ibid*, p. 74-75.

39 *Ibid*, p. 76.

40 *Ibid*, p 77.

41 *Ibidem*, p 77.

Según señala Sennett, desde mediados de los años setentas (tiempo en que fue publicado su ensayo), “los individuos que en la última década se han preocupado, de pensamiento y obra, por un nuevo espíritu de comunidad eran en su mayor parte procedentes de los suburbios opulentos. Su actitud hacia estos lugares donde crecieron es firme y simple: los suburbios son aburridos, están vacíos de vida o sorpresa y así por el estilo”⁴².

El autor encuentra una creciente minoría de jóvenes adultos, que “según van adquiriendo responsabilidades familiares e hijos, rehusan emprender la inmigración a los suburbios y buscan en su lugar la manera de permanecer en el centro de la población. La razón de esto es que confían en algo más precioso, en vida social...”⁴³.

En este sentido, podemos ver el modo en el que la erosión de puntos de contacto entre las personas en la vida de las ciudades, fue deteriorándose por la proliferación de espacios muertos, y cómo dejó en los individuos el deseo y la idealización de la vida en comunidad.

Esta añoranza separada de la experiencia ha invisibilizado el conflicto que tienen estos puntos de encuentro, por lo que años después, Sennett la critica porque niega la necesidad de la violencia como punto de posibilidad de la interacción. Señala, de hecho, que “el juego que proyectistas urbanos juegan tan descuidadamente cuando hablan de construir un sentido de comunidad a un nivel local en la ciudad, en lugar de reanimar el espacio público significativo y la vida pública en la ciudad como un todo”⁴⁴, ya que eterniza el aislamiento y la segregación y en sí mismo no permite la discusión política y la construcción de acuerdos entre los diversos actores de una ciudad.

Esto sucede porque los planificadores “sueñan con una maravillosa ciudad que existe en una dimensión que no es el presente, una hermosa ciudad donde la gente se acople en paz y armonía, una ciudad tan encantadora, de hecho, que la gente de los *ghettos*, los policías irlandeses [...] hippies, estudiantes, oficinistas y contables cierren sus ojos ante lo que no pueden ocultar unos de otros, a las dolorosas circunstancias de su diferencia, y se resignen a la felicidad común”⁴⁵.

42 *Ibid.* p. 192.

43 *Ibid.* p. 192-193.

44 R. Sennett, *Op, cit; El declive del hombre público...*, p. 382.

45 R. Sennett, *Op, cit; Vida urbana e identidad personal...*, p. 114.

1.1.2. Espacio público y graffiti

En el espacio público de estas ciudades, que para los años setentas estaban siendo planificadas y *ghettificadas*, es donde surgió el graffiti contemporáneo que se estudiará en el siguiente apartado.

Pensado y planificado de esta manera, no hay modo en que una determinada comunidad se relacione con las instituciones y, en efecto, se impide que se negocien cambios significativos en éstas y, en consecuencia, que se reponicione tanto el ejercicio del poder institucional, como el poder de las comunidades. Quienes buscan fuertemente convertirse en una comunidad en la ciudad cosmopolita, pueden perder de vista el derecho o el espacio que defienden al priorizar su necesidad de cohesión, tal que “cuando llegan los momentos concretos de negociar el poder, y la comunidad debe dirigirse hacia amplias estructuras de la ciudad y del Estado que son las que tienen el poder real, la comunidad está tan absorbida en sí misma que se ha vuelto sorda al exterior, o está exhausta o fragmentada”⁴⁶.

La idea que expone Sennett en estudios centrados especialmente en ciudades europeas y anglosajonas, es que como sociedades podamos desmarcarnos de la comunidad fantaseada para así hacer de la ciudad “el foro en cual se vuelva significativo reunirse con las demás gentes sin la compulsión de conocerlas como personas”⁴⁷, a modo que no perdamos de vista que más importante que cohesionarnos en una comunidad cerrada, será construirnos una ciudad que sea un “foco para la vida social activa, para el conflicto y el juego de intereses, para la experiencia de la posibilidad humana”⁴⁸.

Su propuesta tanto en su ensayo corto, *Vida Urbana e Identidad Personal*, como en su estudio exhaustivo, *El declive del hombre público*, encamina a las sociedades a enfrentarse al conflicto, y mira a este conflicto como la posibilidad de volver a dar vida a la multiplicidad de puntos de contacto y al espacio público en sí.

Lo que ha sucedido con la aparición del graffiti moderno, es para esta investigación una disputa estética que pudo abrir puntos de conflicto y de debate en un entorno que muchas veces fue espacio muerto.

46 R. Sennett, *Op. cit; El declive del hombre público....*, p. 382.

47 *Ibid;* p. 420.

48 *Ibidem;* p 420.

Este trabajo explora las interacciones que se han sucedido y las implicaciones de que, hoy en día, el graffiti explore nuevas técnicas de expresión y habite nuevos significados estéticos y sociales, así como diferentes espacios materiales en la ciudad. Por tanto, esta investigación se pregunta por un tránsito; el tránsito del conflicto generado por la intervención del graffiti en el espacio público, entendido como transgresión, hasta su inclusión en el mismo a través de la institucionalidad y la normatividad, por lo que se cuestiona por las posibilidades de encuentro creadas por una inicial disputa estética, que ha generado en el entorno urbano mayores espacios de expresión de la diferencia.

Hasta aquí, hemos observado la herencia que la sociedad occidental tuvo del siglo XIX, la cual se manifiesta específicamente en espacios europeos y anglosajones, para materializar, finalmente, un espacio público que se concretó y habitó en el siglo XX. Es evidente que dicho espacio público se ha modificado en el tiempo-espacio y, por ende, no podemos tener fácilmente, al tocar unos cuantos de sus puntos nodales, una visión totalizadora del espacio social construido, ni bastará una visión unidimensional para entender en el espacio-tiempo una ciudad.

Mi intención con este acercamiento fue partir de una comprensión de por qué ciertas interacciones han casi desaparecido del todo y, por tanto, lo que se entendió sobre el graffiti de mediados del siglo XX, no puede asumirse como experiencia para la producción que actualmente se está llevando a cabo en todo el mundo. La intención es que se parte del entendimiento de que, así como no hay espacio público sino espacios públicos, hay graffitis y no graffiti.

Otra de mis intenciones es que fuera más claro el acercamiento a un espacio público particular en el siglo XXI, y de ahí a un espacio público latinoamericano, pues es muy diferente del espacio público de la ciudad europea. El estudio de Sennett aborda hasta los primeros 70 años del siglo XX y concluye con una posición esperanzadora acerca de las posibilidades humanas de tomar y habitar el medio público, al menos en la ciudad europea. De hecho, iremos encontrando que muchas de las propuestas que Sennett hace sobre generar espacios de conflicto para poder enriquecer la multiplicidad de puntos de contacto, existe en sí en la ciudad latinoamericana hoy en día; y pienso yo que ya desde hace bastante tiempo. De modo que, en campo, tal vez sea posible cuestionar o validar lo que propone él en teoría.

Me parece importante la transición de este momento en la historia de la vida pública a las ideas más cercanas de esta actualidad. Para eso, viene a cuenta considerar otras propuestas.

Pues en los años posteriores a los estudios de Sennett, Byung-Chul Han, llegado el siglo XXI, ensaya proposiciones de la sociedad que parecen reflejar el producto de haber sobrecargado el espacio público de la exacerbada necesidad de la libre expresión del yo, pero que implica entender que para este siglo además del espacio público material en que pueden sucederse las interacciones, sumamos a la posibilidad de nuestros puntos de encuentro un espacio virtual que no existe separado del espacio material al momento de producir las interacciones humanas, sino que se entrelaza en la experiencia con el espacio público material, proyectando puntos de encuentro o desencuentro entre los graffiteros en las ciudades y fuera de éstas.

Ha cambiado la estética, la velocidad y las reglas de la producción del graffiti, así como los primeros medios de masas cambiaron el acercamiento a la expresión visual y las características de la pintura. En su ensayo, *Topología de la violencia*, Byung-Chul Han analiza la sociedad del siglo XXI como una sociedad de rendimiento. Él expone que lo que desde Sennett se entiende como la suma de formas de libre expresión del yo y las auto revelaciones constantes como forma de habitar en el medio público, sumadas al desarrollo de los medios de comunicación, que hoy inundan la vida pública, han desencadenado una sobre carga de comunicación y de información en los espacios públicos mediados.

Observa, de hecho, que esta sobre carga ocurre también en nuestros encuentros con las imágenes: si los primeros contactos con los carteles en la ciudad parisina generaron las exposiciones de carteles en museos, modificando el fin original de estas formas publicitarias asignándoles cierto carácter de obra única. El contacto constante con las piezas rayadas en la calle desde finales de los años 60 hasta la actualidad, en una gran cantidad de ciudades en el mundo, ha llevado también a modificar el fin principal de la acción del graffiti, es decir, en cómo se lo representan los ciudadanos. De igual forma, en los objetivos de los creadores, lo que en un principio fue la necesidad de un grupo determinado de "hacerse ver", fue posteriormente una crítica hacia la contaminación visual publicitaria, por la saturación violenta de las ciudades a expensas de intercambios comerciales.

Byung-Chul Han señala que en el siglo XXI la expresión publicitaria ha saturado el entorno al punto de llevarlo de la comunicación a la información y, luego, a la deformación, llevándole de visibilidad a invisibilidad por costumbre. Más adelante, veremos las particulares expresiones que en México tiene la respuesta de quienes realizan graffiti a esta saturación y la interpretación que los

ciudadanos no graffiteros en México tienen sobre la saturación que consideran propia del graffiti.

Así como fueron cambiando las motivaciones de los creadores de graffiti a lo largo del tiempo, cambiaron también las técnicas, los estilos y las soluciones estéticas de sus piezas. Mientras algunos experimentaron soluciones visuales que llevaron la palabra a la imagen hasta altos niveles de iconidad en su producción; otros insistieron en la repetición de una palabra-imagen que más bien continuaba una especie de reiteración significativa lo menos icónica y lo más encriptada. En ambos casos, estas piezas, formaron parte también de otra saturación más de los espacios en ciudades de todo el mundo.

Byung Chul-Han explica que en tanto la comunicación tiene un profundo lazo con la comunidad, entendiendo que la formula latina *comunicare* significa hacer algo conjuntamente, unir, dar a tener en común, la comunicación es un acto que origina una comunidad. Pero a partir de un punto determinado deja de ser comunicativa, para ser solo acumulativa. La información en este mismo sentido, es informativa porque se genera una forma. A partir de un punto determinado, también la información deja de ser informativa y pasa a ser de-formativa. Aparece sin forma⁴⁹.

En el ensayo de este autor, los espacios materiales del trabajo que describe Sennett en las construcciones del siglo XX, caracterizados por interacción erosionada, ahora suman a su infraestructura los espacios del goce, que por acumulación y suma han generado espacios públicos de interacción sobresaturada.

Esta proliferación de espacios de goce y espaciamiento, que aparecen tanto en el espacio público material como en el espacio público virtual y que parecen sumar libertad de expresión individual a la vida en público, están llevando a las personas a una constante de rendimiento a través de una infinita oferta de actividad que obliga al individuo a más que el rendimiento, a la sobre carga, así señala que:

La sociedad disciplinaria de Foucault, hecha de prisiones, hospitales, centros penitenciarios [...] y fábricas, ya no es un reflejo de la sociedad contemporánea. En su lugar ya hace mucho tiempo que ha surgido una sociedad de torres de oficinas de cristal, *shoppings*, centros de *fitness*, estudios de yoga y clínicas de belleza; la sociedad del siglo XXI no es una sociedad disciplinaria, sino una

49

Ibid; p. 116.

sociedad de rendimiento. Los altos muros de la sociedad disciplinaria han quedado desfasados. Forman parte de una sociedad de la negatividad, que se regía por mandamientos y prohibiciones⁵⁰.

En la sociedad de rendimiento la tendencia a la positividad es lo que importa, aunque también la positividad extrema y autoimpuesta merme la interacción en el espacio público como espacio de disputa política, con más opciones para *hacer*, que no necesariamente reflejarán más opciones para interactuar y, por tanto, no siempre, aunque no se descarta la posibilidad de que generan multiplicidad de puntos de encuentro.

En este sentido, aunque los espacios de reclusión foucaultianos⁵¹ se han aderezado con espacios de esparcimiento, en éstos hay un sesgo hacia la autorregulación, al autocuidado, dirigidos a la responsabilidad hasta de divertirse, porque también estos propios espacios, en cierto sentido están asignados y no construidos por la propia interacción social. Visto de este modo no se está produciendo el espacio rico de interacciones al que exhortaba Sennett al final de sus textos.

En algunos lugares, las interacciones que genera el graffiti pueden producir espacios significativos, pues como afirma Fernando Figueroa: los espacios elegidos para la creación, deben poseer algo más que un carácter público, deberán tener o desarrollar “el impulso de significación de los espacios ajenos o no-lugares [...], o el aspecto vertebrador comunitario o relacional de la expresión, que [...] a veces no está presente, a pesar de presuponerse cuando se da en un espacio público, abierto, recoleto o cerrado”⁵².

En el contexto de la sociedad de rendimiento del siglo XXI, como la denomina Byung Chul-Han, se imponen a las conciencias individuales, “experiencias y pruebas muy nuevas de soledad, directamente ligadas a la aparición y a la proliferación de no lugares,”⁵³ que son en palabras de Marc Auge: las autopistas, los supermercados, los aereopuertos y eventualmente los espacios de la digitalidad como los cajeros automáticos.

⁵⁰ *Ibid*; p. 135.

⁵¹ Fue Foucault quien estudió a fondo la sociedad entendida como una sociedad que se desarrollaba en reclusión, dado que, proyectó, construyó y habitó diversos espacios de reclusión para los que él llamó los cuerpos dóciles del sistema, entiéndase estos espacios como cárcel, hospitales, escuelas, bibliotecas y centros de trabajo, lugares en los que se recluye el individuo para desarrollar su actividad dentro e la sociedad.

⁵² Fernando, Figueroa Saavedra, *Grafiti y civilización Vol. I*, Madrid, Amazon.com, agosto, 2017, p. 39.

⁵³ Auge, Marc, *Los “no lugares” espacios del anonimato*, Gedisa, 2000, p. 97.

La interacción que en estos no lugares se da, no es entre personas, es del ser humano individual con los textos, es decir, con la señaletica que estos espacios ofrecen al trausente, que como una invasión del espacio por el texto⁵⁴, produce esta experiencia de soledad, en que:

Todas las interacciones que emanan de las rutas, de los centros comerciales o del servicio de guardia del sistema bancario que está en la esquina de nuestra calle apuntan en forma simultánea, indiferente, a cada uno de nosotros ("Gracias por su visita", "Buen viaje", "Gracias por su confianza"), no importa a quién: son las que fabrican al "hombre medio", definido como usuario del sistema vial, comercial o bancario. Esas interacciones lo construyen y eventualmente lo individualizan⁵⁵.

Y a la par que lo construyen amablemente, lo llaman al orden, transmitiéndole recordatorios de las reglas del juego, indicándole límites de velocidad, la salida o la entrada en un super mercado, la cantidad de dinero extra que tendría que pagar por retirar efectivo de un cajero diferente al suyo, etcétera.

En esta invocación del espacio por el texto, aparece el graffiti, invadiendo con su texto hecho imagen, ciertos sectores de estos no lugares y generando una interacción alternativa con el trausente que provoca efectos de comunidad en la construcción individual de los no lugares, ya que se comunica de manera alternativa con ese individuo solitario y le da un carácter diferente a dicho no lugar.

Por ejemplo, en la Vía de la Juventud Oriente, una autopista que colinda con la frontera de Estados Unidos y que es el camino de tránsito para la zona urbana de Tijuana, se encuentra la intervención de graffiteros locales que aprovechan la barda que delimita el territorio estatal del aereopuerto de un lado y la frontera con Estados Unidos del otro, para llamar al desorden con su sola expresión fuera de lugar, interactuando con el traúsente desde una visión paralela.

Para Byung-Chul Han, el sujeto del siglo XXI no tiene prohibiciones, ni tampoco una personalidad colocada y definida, sino, más bien, "tiene que ser el señor de sí mismo. Su existencia está regida por la libertad y la iniciativa, no por mandamientos y ni prohibiciones. El imperativo del rendimiento transforma la libertad en una coacción. En lugar de la explotación ajena aparece la autoexplotación"⁵⁶.

54 *Ibid*, p. 100.

55 *Ibid*, p. 104.

56 Han, Byung-Chul, *Topología de la violencia*, Barcelona, Herder, Serie Pensamiento Herder, 2016, p. 135.

Y claro que, esta libertad conlleva cierto sesgo, porque ante el ejercicio del graffiti, nos enfrentamos también a una reflexión sobre la libertad, puesto que, como señala Figueroa, “cuando los límites se difuminan, la apreciación del graffiti exige contemplar la cuestión de la libertad de expresión y acción, sobre la que se asienta de lleno el graffiti: el ejercicio libre”⁵⁷. Puesto que los espacios descritos por Chul-Han, están de alguna manera apuntalando el ejercicio de las libertades, en tanto al rendimiento, habrá que cuestionar: ¿qué pasa si no rendimos?, ¿qué espacios hay para la libre expresión del yo que estén regulados o exijan que nos autorregulemos?, ¿qué tan libre es la libertad de expresión cuando requiere ocupar otros medios, otros espacios, fuera de los designados para rendir?

Sucede que lo más probable, es que, de intervenir un espacio no asignado, encontraremos que no somos tan libres como se lo plantea la sociedad del rendimiento. Somos libres de auto saturarnos de un cúmulo de actividad que parece no mostrar diferencia entre el trabajo y el placer, somos libres de auto flagelarnos al punto de llegar al *burnout*⁵⁸. Pero es probable que de elegir el ejercicio de la libertad por otras vías, por ejemplo, las de la intervención visual de los espacios públicos, terminemos en la expulsión tanto en el sentido concreto como en el simbólico. En términos de Chul-Han, la expulsión se manifiesta en la fobia por la diferencia y la muy normalizada necesidad social de unificar, lo que implica que toda diferencia debe ser eliminada, y se materializa en la expulsión de los habitantes de los espacios concretos, objetando una recuperación de espacios; lo cual en términos de Chul-Han, responde a *la expulsión de lo distinto*. En el sentido que “la exclusión del otro declarado como enemigo constituye, en contrapartida, una imagen del yo rotunda e inequívoca. Mi propia figura se define con más claridad cuanto más inequívoca es la imagen del enemigo”⁵⁹. En el universo social, que describe Han, la intención es que la desviación sea lo menos y la uniformidad lo más.

57 Figueroa, *op cit*, p. 41.

58 Burnout es el término que Han acuña para referirse a una auto saturación de actividad del individuo, en respuesta de la inmediatez y la suma de posibilidades que le hacen tener el poder de no parar y la impotencia de jamás alcanzar la velocidad de lo que le presenta su entorno hiper informado. Las fuerzas, que en un primer momento cobran el aspecto del progreso y la vitalidad, como la hiperactividad del sujeto de la sociedad de rendimiento tardío moderna, se convertirían después en impulsos destructivos, resultado de la pulsión de muerte y al final provocarían un colapso mortal, el burnout de todo el sistema. (En *Topología de la violencia*, p. 147)

59 *Ibid*; p. 72.

En este entorno, la comunidad del graffiti a veces ha jugado el papel del resto fiel⁶⁰, y en otras, se ha sumado al rendimiento. Cuando ha sido parte del resto fiel, se ha adaptado a la exclusión como medio para poder seguir ejerciendo una forma de expresión alternativa a veces sumándose y admitiendo las etiquetas que le ha asignado la obsesionada sociedad de rendimiento. De este modo, “el escritor de graffiti se ha acabado integrando de tal manera al clima de violencia pasiva o activa, gracias a su empecinamiento en no ceder en su tarea [...], que resulta llamativo para que asuma sin rechistar el estigma de delincuente por el simple hecho de pintar”⁶¹.

Muchas veces el graffiti descoloca, confronta lo igual; muchas otras se auto satura y se repite. Se exhibe como la diferencia, o bien, como la igualdad. Las emociones que despierta pueden catalogarse como anormales; anormales en una cultura hegemónica que tiende a admitir sólo ciertas formas de expresión, es decir, que valida un estilo y elimina otros.

En este sentido, lo anormal no tiene una característica negativa o positiva solamente, pero evidencia un sentir que sale de la norma. Así pudieran ser tanto la admiración y la sorpresa, como la indignación o el rechazo, el tipo de sentimiento que se genera en el observador pasivo al encontrarse con esta expresión. Existen, como existieron los sentimientos anormales hacia la expresión teatral a finales del siglo XIX, las reacciones a los carteles saturando las ciudades. Asimismo, como coexiste con el arte urbano que ejerce “el poder de hacer tambalear lo impuesto, de aquello que viene dado y que la sociedad ha asumido sin preguntar”⁶².

El cómo y el porque se está haciendo de esto, responde a un pasado del espacio público erosionado y a un presente que se aferra a lo igual, a lo positivo materializado en la construcción de ciudad. En este sentido, viene a cuenta recodar el encuentro que Avelina Lesper tuvo con algunos graffiteros en el Museo de la Ciudad de México, el pasado 4 de agosto de 2018. Ese día se pugnaron dos discursos sobre el espacio público que decantaron dos posturas estéticas sobre el uso y ejercicio del espacio en la Ciudad de México. Más allá de la mesa de diálogo, fue interesante escuchar las aportaciones de los asistentes: Un primer grupo pugnaba por ciudades libres de graffiti, y el segundo intervenía la ciudad con graffiti o gustaba de transitar apreciando sus intervenciones.

60 Apud, la idea de comunidad descrita por Walter Benjamin.

61 F. Figueroa, *op cit*, p. 112.

62 Emilio, Fernández Herrero, *Origen, evolución y auge del arte urbano. El fenómeno Banksy y otros artistas urbanos*, Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de comunicación audiovisual y publicidad, 2017; p. 40.

Aeropuerto de Tijuana
Baja California, 2015.

Forografías para diario de campo Cristina Soria

De los primeros se escuchaba un reclamo y un deseo estético dirigido a los espacios en los que deseaban transitar una ciudad sin graffiti, sin sobresaltos, que les remita a la seguridad, a la belleza, a la tranquilidad y a la limpieza. Expresaban una sensación de verse confrontados por el ejercicio desmesurado del poder en el uso de sus bardas, una sensación de violencia hacia una ciudad que consideraban también era suya.

El otro grupo pugnaba por el ejercicio de la libre expresión, reclamaban no tener que responder a nadie en cuanto fenómeno estético más que a sí mismos y exhortaban al primer grupo a salir a intervenir las calles que consideraban suyas para hacer de la ciudad, la ciudad que querían.

Más allá de las conjeturas que en primera instancia se puedan tener de este texto, es de interés encontrar el enfrentamiento de dos imaginarios para habitar el mundo, que el paso de los siglos no ha borrado del deseo urbano. Sennett afirma que:





Aereopuero de Tijuana
Baja California, 2015.

Forografías para diario
de campo Cristina Soria

la idea de que la población se resiste con todas sus fuerzas al sistema es demasiado ingenua, exige que todos estos oscuros factores de miedo y cobardía en el proceso de crecimiento sean desmentidos. Más verosímilmente, la población y el sistema conspiran codo a codo para establecer una esclavitud cómoda a lo conocido y a la rutina⁶³.

De modo que en la vida humana la mirada pasiva suele enfrentarse al ejercicio activo en el espacio público. Aunque interiormente todos queremos actuar y todos tenemos miedo, existen quienes eligen actuar y quienes eligen el miedo.

Algunos ciudadanos que verbalizaban su deseo de ciudad, tal vez por primera vez entre un grupo lleno de diferencias, es decir, no entre sus iguales. Expresaban los sentimientos anormales que al parecer les condujeron a la acción de asistir al encuentro y expresarse, pues no se sabe si con anterioridad se permitieron otro tipo de acciones deliberativas en el espacio público.

Por otro lado, quienes pugnaban por el ejercicio de su total libertad estética, habían estado mayormente del lado de la acción, pero también se encontraban como pocas veces en un entorno lleno de diferencias, porque es fácil legitimar el graffiti entre graffiteros, más difícil legitimarlo y defenderlo en la diversidad. Ellos con su experiencia de la libertad de acción en el espacio público, exhortaban a los transeúntes mayormente pasivos a modificar su entorno: *si no te gusta, cámbialo*. Invitaban a la vivencia de la libre expresión del yo sumada a la intervención activa del espacio. Pero ¿cómo recibiría la totalidad de la ciudad a una nueva sociedad que decidiera de modo efectivo volverse activa sobre la producción del espacio?

Mientras hay quienes consideran que las intervenciones del graffiti en la ciudad son mensajes que están contrarrestando el exceso de comunicación visual mercantilista; otros creen que ensucian el entorno. Por cierto, Byun-Chul Han remite a las ideas de Michel Serres en *El mal propio*, un ensayo en el que “Serres distingue dos tipos de basura. La dura se refiere a los restos materiales, como los vertederos gigantes, las sustancias contaminantes o los desechos industriales. La blanda, en cambio, está formada por basura lingüística, simbólica y comunicacional. El afán de apropiación asfixia el planeta con basura, con un tsunami de signos”⁶⁴.

63 Sennett, *op. cit.*; *Vida urbana identidad personal*, p. 167.

64 Han, Byung-Chul, *Topología de la violencia*, Barcelona, Herder, Serie Pensamiento Herder, 2016, p 135

A todos niveles, los puntos de vista se sustentan en la diferencia. Pero en una sociedad que no acepta la diferencia, la disputa asusta, “la gente se siente incómoda a menos que sepa que sus vecinos se le parecen como una gota de agua a otra”⁶⁵. El menor acto de violencia tiende a eliminar toda comunicación y olvidar la riqueza de oportunidades que sustenta el intercambio de ideas, que no es el intercambio de ideas soñado en perfecta paz y absoluto control.

Retomando aquella tarde, al terminar este encuentro con graffiteros y público en general, Ave-lina Lesper fue confrontada en la calle con un pastelazo por un grupo anónimo de personas que, evidentemente, estaban en desacuerdo con su postura, no se sabe si con su postura frente al graffiti o frente al arte, como crítica de Arte que ella es. Lo que pasó después de esta confrontación, definirá la posibilidad de enriquecer los puntos de contacto o acallarlos, podríamos estar frente a un nuevo modo de construir ciudad, en un entorno árido de puntos de encuentro.

Esa mañana, el patio del Museo de la Ciudad de México se saturó dejando a muchas personas afuera del intercambio. Se abrió una rendija de interacción que no se sabe si se continúe o se cierre por miedo a la violencia. Sin embargo, bien nos haría si se continuara, al menos más, que darle la vuelta a lo distinto, que negar el desacuerdo.

Quizá es por eso que Byun-Chul Han se ocupa de la expulsión de lo distinto, expulsión que se traduce en el espacio público con una constante exclusión ideológica, material y visual que, como señala Ramírez Kuri, se evidencia en “sutiles mecanismos de violencia o rechazo, o conformación de grupos valorados y otros desprestigiados”⁶⁶, así como en “la obsesión constante de los gobiernos por moralizar el espacio, que llega, incluso, a la búsqueda de la prohibición de la protesta en el espacio público por medio de la criminalización”⁶⁷.

Dicha estrategia, es decir, la criminalización, ha funcionado para dejar en el graffiti un estigma que parece acompañar a muchos de sus diversos significados, acciones e interpretaciones, por lo que Figueroa rescata un apartado específicamente a la valoración del graffiti desde el malditismo, en el que señala que “es tan importante la contención como piedra angular de la civilización, que la incontinencia de todo tipo supone el malditismo inmediato del individuo que

65 R. Sennett, *op,cit; Vida urbana e identidad personal*, p. 170.

66 Patricia, Ramírez Kuri, *La erosión del espacio público en la ciudad neoliberal*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales: Facultad de Arquitectura, 2017, p. 26.

67 *Ibid*; p. 26.

la padece, constituyendo una señal que provoca la burla o la marginación social”⁶⁸. Según este autor, “la polémica que suscita el progresivo proceso de estigmatización y malditismo del graffiti a lo largo del rediseño moderno de la civilización, es un síntoma claro de la aceleración de una incultura sostenida en el tiempo, por medio de la cultura dominante, y de un conglomerado de contradicciones que la sofisticación de las herramientas de control social no puede ocultar⁶⁹.

No necesariamente esta experiencia y visión de ciudad es unificadora para todas las geografías, pero si es una base estructural para entender dos expresiones del graffiti que se consideran iniciáticas para los significados generales, que no locales, de la expresión del mismo en el siglo XX: El graffiti neoyorkino y el graffiti francés y sus lugares de enunciación.

En el apartado siguiente, luego de entretejer este panorama conceptual, busco colocar estas ideas en el espacio público del siglo XXI, y desde este entender, las expresiones del graffiti, el arte urbano y el arte público, y cómo se migró de ciertos significados relacionados con la criminalización a otros tan cercanos al arte y su mercado. Mi interés es desentrañar bajo qué estructuras y experiencias estas formas expresivas intervinieron las ciudades y se hicieron de una posición en el espacio social.

En el caso específico del arte visual, el debate de su función en el espacio público del actual siglo, también, será abordado a profundidad en el siguiente apartado.

68 F. Figueroa, *op cit*, p. 124.

69 *Ibid*; p. 24.

Un día conocí a un fotógrafo. Conocía la ciudad como la palma de su mano, especialmente los muros.

Exploramos en el 5 ° el 13 ° el 19 ° y el 20 ° en todos los sentidos. Nuestros lugares favoritos eran ciertos rinconcillos lúgubres (...) Muchos de esos lugares ya me eran familiares, pero ahora los veía bajo una luz diferente.⁷⁰

HENRY MILLER - TRÓPICO DE CÁNCER

1.2. El Graffiti en el espacio público

En el apartado anterior, el entrelazado de la libre expresión del yo, la desviación y la anormalidad fueron usados como conceptos base para pensar una cultura pública que, en el siglo XX, evidenciaba la herencia del espacio público en las ciudades cosmopolitas Europeas y anglosajonas durante el siglo XIX.

Mi intención en este apartado es situar la acción del graffiti en el espacio público de su tiempo, a modo de comprender la construcción de su concepto e interpretación al ser atravesado por los cambios inherentes al lugar en que acontece.

Ante la pregunta: ¿qué lugar ocupa el graffiti en el espacio público del siglo XXI? Habrá que plantear un entrelazado entre la vida pública, al momento de las emergencias más populares de esta práctica, y el graffiti, como acontecimiento que modifica las interacciones produciendo puntos de contacto entre los actores de una sociedad.

Este fenómeno y sus interacciones se sientan actualmente en ciudades, donde "se impone el mercado, el debilitamiento de los derechos sociales y la distancia entre las instituciones y la sociedad"⁷¹. Situación que, para Ramírez Kuri, determina un contexto de ciudad, atravesado por el modelo neoliberal y al que ella le asigna la categoría de Ciudad Neoliberal, que se caracteriza especialmente por proyectos privatizadores y reducción de los derechos sociales.

Mau Maunleón resalta que "si el espacio público ha de ser algo más que un escaparate, requiere

⁷⁰ Henry, Miller, Carlos Manzano. *Trópico de cáncer*. Bruguera, 1979. p. 131.

⁷¹ P. Ramírez Kuri, *op cit*, *La erosión del espacio público...*, p. 40.

de una continua entrada de energía social en todas sus formas –política, comercial, social, teatral, artística, etcétera. El uso y el aprovechamiento sería precisamente la cuarta dimensión de ese espacio público”⁷². Es por eso que pensar el graffiti y el modo como moviliza a la sociedad a partir de un ejercicio de lo anormal, implica entender el espacio público como algo más que un escaparate.

En este sentido, puede verse que hay ciertas condiciones de posibilidad en la experiencia del espacio público, que han ido trazando múltiples concepciones del graffiti, en tanto el lugar y tiempo en que se sucedieron.

Más adelante, se explicará cómo la vida pública de principios del siglo XX posibilitó un graffiti que difiere demasiado del que hoy se presenta en torno a una vida pública totalmente alejada de aquellos inicios del siglo.

En términos conceptuales, el uso más remoto del término graffiti se encuentra en 1939. Año de publicación de la investigación *The common people of Pompeii: a study of the graffiti*, realizada por la antropóloga Helen H. Tanzer⁷³, donde se designó como *graffiti* a las inscripciones que hacían los habitantes de Pompeya, identificándolas como:

...representaciones gráficas del tipo escritura, boceto o garabato, hechas por grupos humanos o culturas del pasado, sobre todo en las ciudades antiguas o polis. El *graffiti* pompeyense apareció en habitaciones y en exteriores, y fue practicado tanto por hombres poderosos como por sirvientes. En general, el término *graffiti* se aplica a cualquier inscripción hecha por propia mano, con un objeto que deje marca sobre una superficie⁷⁴.

Desde esa fecha, la antropología comenzó a estudiar estas inscripciones bajo el nombre de *graffiti* en las culturas de la época clásica, y dado que su interés estaba en un momento alejado históricamente del acontecer contemporáneo, pocas conexiones a nivel académico se hicieron desde esta disciplina con lo que sucedía en los espacios públicos en aquel año.

Sin embargo, es una muy particular coincidencia que precisamente entre los años de 1930 y

72 Mau, Maunleón, *Arte Público-Espacio Público*, [en línea], p.p. 6, Valencia, España, 2000, UPV, Dirección URL:https://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup_investigacio/textos/docs/mau_monleon_artepublico_espaciopublico.PDF, p. 3, Fecha de consulta 12 de Octubre de 2018.

73 Investigadora del Departamento de antropología de la Universidad Johns Hopkins.

74 José Francisco, Sánchez López, *La Construcción Simbólica Del Paisaje Urbano: La disputa por la significación del graffiti en Tijuana*, México, Tijuana, B. C., Colegio de la Frontera Norte, 2010, p. 29-30.

1958 el pintor Brassai desarrollaba una propuesta fotográfica un tanto desconocida en su trayectoria, que tiene como tema central el graffiti de la ciudad de París.

Más casualidad que lo que fotografiaba especialmente no era cualquier graffiti sino aquel que estaba grabado en la pared, puesto que, desde su perspectiva, era más propositiva esta acción, que aquella de convertir el muro en un soporte similar al papel o el lienzo simplemente pintando sobre éste.

Es curioso observar que, en aquel momento, lo que más le interesaba de la producción urbana en los muros era aquello que Tanzer estudiaba para las ciudades clásicas desde la antropología.

Según Agnés De Gouvion Saint-Cyr: "Brassaï, se complacía en evocar la que sería una de sus obsesiones como creador, la búsqueda y posterior recogida de graffiti⁷⁵. De este modo encontramos que –desde diferentes trincheras– se desarrollaba en aquellos primeros años del siglo en París la misma fascinación que Tanzer en Estados Unidos, una desde la mirada antropológica y la otra desde la estética.

Para Brassaï, la importancia de la toma fotográfica con respecto al graffiti, estaba en su capacidad de salvar los graffitis que definía como "el arte de los humildes desprovistos de cultura y de educación artística, reducidos a crear todo con su propio fondo, a reinventarlo todo por su propio impulso. Un arte que ignoramos y que se ignora. El lenguaje de las imágenes es el más primitivo pero nosotros hemos olvidado escuchar ese lenguaje mudo sin la mediación de la palabra"⁷⁶.

Este autor encuentra fundamental para su producción artística el recorrido de la ciudad y la atención en sus muros, "subraya el principio ambivalente del muro, a la vez defensa, apoyo, sostén. Pero también obstáculo que aísla y separa, al contrario que el cuadro o la prueba fotográfica, cuyo soporte es frágil"⁷⁷. La razón por la que, para Brassaï, el graffiti se convirtió en tema de producción fotográfica, fue porque:

el graffiti grabado sobre el muro es piedra indestructible que inspira la idea de eternidad y queda petrificado en la materia. Más explícitamente, confiesa no haber recogido, excepto en unos pocos casos, más que los graffiti grabados (y no los pintados o dibujados con tiza), lo que asimila el muro

75 Agnes, De Gouvion Saint-Cyr , *Brassaï a propósito del graffiti*,[en línea],pp 4, Madrid, España, Círculo de Bellas Artes, dirección URL: <https://n9.cl/l5ruf>, fecha de consulta 12 de enero de 2019)

76 *Ibidem*.

77 *Ibidem*.

a un soporte sostenible idéntico al papel donde la estructura de la pared juega un papel activo, ya sea por su fuerza sugestiva o por su capacidad de resistencia⁷⁸.

Más adelante podremos ver cómo los conceptos de permanencia o el hacer del muro un similar al papel, modifican y adaptan sus perspectivas con el paso del tiempo y en tanto se modifican las condiciones de los espacios. En años posteriores, encontraremos en Brassai uno de los primeros lazos entre el arte institucional y el graffiti, así como uno de los lazos más remotos con la producción plástica en los muros de la ciudad. Veremos que, con el tiempo, este artista fue de los primeros que llevaron esta expresión callejera al museo. Así como fue quien, desde la plástica, propuso ideas para pensar el muro en el sentido más creativo de habitar y producir ciudad.

En los años que Tanzen y Brassai llevaban a la antropología y al arte sus pasiones por las inscripciones en el entorno habitado, el parque público se erguía como institución, "diseñado para facilitar los paseos a pie y en un carruaje"⁷⁹, al menos en ciudades como París y Londres.

Su creación inauguraba un momento en que "las ciudades crecieron, y [...] crecieron también aquellos lugares donde los extraños podían llegar a relacionarse de forma regular. Ésta fue la era de la construcción de parques urbanos masivos, de los primeros intentos de hacer que las calles se adaptaran al propósito específico de los paseos como una forma de relajamiento"⁸⁰.

Se sabe que parte del atractivo para los visitantes de ciudades como Londres o París en los años 30 eran los parques, y que la pasión por el paseo marcó fuertemente a los habitantes de las ciudades, al menos como puede leerse en autores como Brassai o Benjamín.

Los parques de estos tiempos eran lugares donde "la mezcla de clases era [...] tolerada [...] los extraños podrían encontrarse en los parques o en las calles para conversar entre ellos sin problemas"⁸¹.

De acuerdo con Sennett, el tiempo del gusto por el paseo, por el tránsito libre en la ciudad, sumaría los medios de transporte al gusto propio del paseo, llevándole a la movilidad, y llegaría a los extremos de erosionar el carácter significativo del espacio en público.

Mientras los parques reinaban en la intencionalidad urbanística de las ciudades europeas, en

78 *Ibidem.*

79 R. Sennett, *Op,cit, El declive...*, p. 112.

80 *Idem*, p.32.

81 *Idem*, p 112-113.

Estados Unidos se habían minado los espacios de contacto significativos “bloqueando el interés de una generación por participar en clases dispares de experiencias de contacto en la ciudad, consiguiendo de este modo que las diferentes modalidades de participación se marchitaran y perdieran su vitalidad”⁸². Los habitantes de la ciudad se retiraban a la vida íntima y acrecentaban su vida pública de tránsito más que de interacciones.

Aún cuando Brassaï muestra en su trabajo que el Nueva York de los años 60 no fue el primer lugar donde se desarrollara el graffiti, esta ciudad ha sido preferentemente la detentora de las historias más míticas sobre el movimiento. Me parece que es por las condiciones de posibilidad que su propia planificación, extensión e interacción social, generaron.

Durante los años en que Brassaï hiciera sus fotografías y Tanzer acuñara el término graffiti para los estudios antropológicos, la planificación urbana neoyorkina ya mostraba características muy posibilitadoras para el ejercicio de la expresión del graffiti como en general la entendemos.

Nueva York era una ciudad que se planificó en cuadrícula, su plano se “superponía sobre un territorio en buena medida vacío, una ciudad planeada antes de ser habitada”⁸³. En este sentido, habrá que pensar que la planificación de esta ciudad estaba atravesada por la economía de su tiempo.

La cuadrícula de Nueva York se pensó como en el siglo XVII se pensaba la parcela, “la calle y la avenida como comunidades abstractas para comprar y vender, independientemente de los usos históricos, las condiciones topográficas o las necesidades sociales”⁸⁴. Esto para Sennett representa que “la tierra podría tratarse de la misma manera que el dinero, cada pieza tendría el mismo valor. [...] La necesidad de tierra podía solucionarse extendiendo el terreno por lo que con la actuación de los especuladores comenzaron a existir nuevas partes de la ciudad. [...] Esta ciudad de cuadrícula ilimitada carecía de centro, de indicaciones de mayor o menor valor y de descripciones de dónde se encontraría la gente”⁸⁵.

Los años venideros trajeron diversas consecuencias de esta planificación, parte de ellas es la gestación del graffiti neoyorkino y de otras formas de arte que en esta ciudad encontraban las

82 R. Sennett, *Op. cit; Vida urbana...*, Barcelona, Península, 1975, p. 92.

83 Sennett, Richard, *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid: Alianza, 1997, p. 382.

84 *Ibidem*. p. 383.

85 *Ibidem*, p. 383.

condiciones políticas y espaciales para gestarse. Tal es el caso del arte público que se ha encontrado en muchos momentos con el graffiti en la ciudad.

Esta época fue, según Javier Ramos Julián, la del nacimiento de las ideas que sustentarán la existencia del arte público, expresión que “fue más allá de la idea tradicional de monumento conmemorativo y se asoció a la idea del arte de hacer ciudad”⁸⁶, que en vez de pensar por separado elementos urbanos como: monumento, escultura, espacio público, arquitectura y planificación urbana, buscaba entretejerlos a modo “de crear un arte aplicado a mejorar los valores cívicos y la vida en comunidad”⁸⁷ que saliera de los tradicionales museos a las calles.

Como ya vimos, los carteles fueron las primeras imágenes que ocuparon un lugar en las calles e implantaron su estética. El arte público buscaría conscientemente habitar los espacios y conseguir una transformación social a través de la experiencia estética con el fin de incidir en el significado del espacio urbano.

“Los artistas reclamaban para su obra la categoría de arte público buscando establecer nuevos diálogos entre la obra en el lugar de emplazamiento y el público”⁸⁸ y curiosamente esta época generó diversos programas institucionales para que junto a la arquitectura se asignaran presupuestos para el arte público. Estas consideraciones institucionales estaban ligadas con las características económicas de una ciudad en busca de “cualificar los centros de negocios [...], lo que supuso la aparición de un nuevo espacio urbano: la denominada plaza corporativa”⁸⁹.

Sólo el cambio de siglo igualó las facilidades institucionales que tuvo el arte público a las del graffiti. Y compete a esta investigación entender: ¿qué fue necesario para que las propias instituciones sumaran a sus proyectos el interés por la estética del graffiti y de qué manera este interés incidió en el gusto de los habitantes de estas ciudades y en la propia manera de producir graffiti en sus nuevos actores?

En los años sesenta, millones de personas en diversas partes del mundo parecen coincidir en los desacuerdos que tienen frente a la toma de decisiones de sus gobiernos. Para ese tiempo los procesos de urbanización muestran un claro sesgo hacia potenciar la velocidad sobre la sociabilidad

86 Ramos, Julián, Javier, *Arte Público y espacio Urbano*, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes Departamento de Bellas Artes, 2013, p. 45.

87 *Idem*, p 45.

88 *Idem*, p75.

89 *Idem*, p 75.

y acrecentar la diferencia específicamente económica e implícitamente racial y cultural en las ciudades más grandes del mundo.

Según Sennett, la planificación de autopistas tuvo un fuerte auge en ciudades de América y Europa Occidental, aunque con algunos resultados sociales no necesariamente tan positivos para sus habitantes, dado que aunque los fondos y el poder del gobierno en estos espacios potenciaron la eficiencia material de estos proyectos, “han fracasado [...] porque no tuvieron la facultad de ser adaptables en el curso del tiempo: no hicieron provisiones para la interacción del diseño de tráfico en ciudades con el carácter cambiante del interior de la misma ciudad”⁹⁰.

Nueva York albergó expresiones claras de un urbanismo económico que en estos años, ya presentaba una ciudad expandida que se centraba en la velocidad. En este tiempo Robert Móses planificó una gran red de transporte y “consumó el impulso de la Ilustración a crear una ciudad basada en el cuerpo móvil. Aunque Nueva York había desarrollado el sistema de transporte de masas más extenso del mundo [...], favoreció el desplazamiento de los individuos en automóvil”⁹¹. La inmensa red de carreteras que creó Móses, redujo la interacción en la ciudad y generó un anhelo de salir de la misma hacia los suburbios que parecían crear una comunidad libre de la diferencia, entendida ésta como diferencia de clases, razas e ideas. De hecho:

Móses sostenía que sus carreteras no tenían un carácter destructivo, sino que ofrecían posibilidades placenteras. Su idea de los placeres del movimiento se plasmó en el sistema de avenidas (*parkway system*), carreteras por las que no podían viajar los camiones, que atravesaban como lazos de asfalto parques artificiosamente situados y que no eran visibles desde las casas. [...] Su planificación buscaba anular la diversidad. Cuando actuaba sobre una masa de la ciudad, la trataba como si fuera una roca que debía desmenuzar, y el <bien público> se alcanzaba mediante la fragmentación. En esto, Móses fue selectivo. Sólo se les proporcionaban los medios de escapar a aquellos que habían tenido éxito –el éxito suficiente como para adquirir un automóvil o una casa– y los puentes y las autopistas les ofrecían una vía de escape del ruido de los huelguistas, los mendigos y los necesitados que habían invadido las calles de Nueva York durante la Gran Depresión⁹².

⁹⁰ R. Sennett, *Op, cit, Vida urbana...*, p. 116.

⁹¹ R. Sennett, *Op, cit, Carne y piedra...*, p. 384.

⁹² *Ibidem*. p 386-387.

Móses creó un nuevo territorio económico, extendió la ciudad aumentando su periferia y a partir de esto se generaron empleos en esta zona. "Cuando la periferia tuvo una vida económica propia, parte del sueño de elevación comenzó a desvanecerse. La pobreza y los bajos salarios reaparecieron en los suburbios, lo mismo que el crimen y las drogas. Las esperanzas de una vida familiar estable y segura en los suburbios también se frustraron"⁹³.

Este repertorio de imágenes refuerza una geografía fragmentada donde el hogar, las tiendas o las oficinas separadas en fragmentos designan funciones. Según Sennett, "cada fragmento tiene su función -el hogar, las tiendas, la oficina, la escuela- y está separado por espacios vacíos de otros fragmentos. Por lo tanto, rápida y fácilmente se puede juzgar si alguien no pertenece a un lugar concreto o si está comportándose de una manera inapropiada en el mismo"⁹⁴. De acuerdo al autor, esto ha provocado que las personas construyan un imaginario del *ghetto* en su experiencia corporal, lo que provoca que frente a la diversidad, el prejuicio que está en la mente se viva también en el cuerpo provocando que elijan no mirar, evadan ser tocadas y se comporten de manera pasiva frente a esta diferencia construyendo alrededor del yo una especie de muros. "Estos muros de perfección colocados alrededor del yo adquirieron un significado particular en las vidas de la gente que quedó atrás"⁹⁵. Y esto nos interesa porque los grupos de personas identificadas con el Graffiti Neoyorkino fueron especialmente personas que quedaron atrás. Personas que no pudieron acceder a los nuevos espacios en las afueras de Nueva York.

A propósito, Sennett afirma que:

Cuando por fin se le arrebató el poder a Móses a finales de los años sesenta, parecía que se iba a cumplir la predicción de Jean Gottmann en *Megalopolis*: las partes viejas y pobres del núcleo urbano quedarían tan desoladas y despobladas en Nueva York como estaba sucediendo en otras ciudades americanas, esto se debió al hecho de que la emigración a la ciudad pareció haberse detenido en 1965, cuando se promulgó una nueva ley nacional de inmigración. Los puertorriqueños con frecuencia recibieron el apelativo de los <últimos extranjeros> de Nueva York. No obstante, los movimientos de la economía global invalidaron esa expectativa: llegaron nuevas oleadas de emigrantes, primero del Caribe y América central. Después de Corea, luego del antiguo imperio

93 *Ibidem*, Op, cit, p 338.

94 *Ibidem*. Op, cit, pp 389-390.

95 *Ibidem*. p 390.

soviético, de Oriente medio y de México, estos nuevos emigrantes constituyen ahora la mitad de la población de la ciudad⁹⁶.

Esta diferencia que partió de la construcción de la espacialidad urbana, se ha eternizado porque el modo como Nueva York ha recibido a las nuevas etnias en su ciudad, ha sido repoblando espacios propios del *ghetto* que quedan vacíos y se llenan de nuevas personas que terminan siendo segregadas de la interacción en la ciudad. “La historia reciente del multiculturalismo en Nueva York ha ido en una dirección separatista, pero este separatismo étnico es un callejón sin salida, aunque solo sea por causas económicas”⁹⁷, señala Sennett en 1994.

Es de llamar la atención que en 1968, esta ciudad invitó a Brassaï a inaugurar su propia exposición retrospectiva y en la que transportó el graffiti parisino al mundo del arte: “si Brassaï se refería en ocasiones a los graffiti con *<carte maldito>*, también confesaba la pasión que le había llevado a seguir su nacimiento, envejecimiento, reproducción y destrucción durante 30 años. *<Ninguna explicación es necesaria para justificarlos. Un graffiti resplandece>* –decía–”⁹⁸.

Así mientras el graffiti parisino era contemplado a todo color en las fotografías de Brassaï en el MoMa, el grafiti Neoyorkino iniciaba una disputa que le acompañaría como movimiento durante todo el siglo XX. Y es esta disputa la que se encuentra reflejada en el estudio que Craig Castleman desarrolla sobre las interacciones de mutua resistencia entre un grupo de jóvenes negros y puertorriqueños y el departamento de policía de Nueva York, junto con la autoridad metropolitana de transportes (MTA, por sus siglas en inglés) retratado en múltiples entrevistas a los actores en ese momento no identificados en el marco de aquella futura ciudad global.

Castleman define al graffiti y sus actores del siguiente modo:

A finales de los años sesenta, un pequeño grupo de jóvenes neoyorquinos empezaron a hacerse ver [*getting up*], esto es, a escribir o pintar profusamente sus nombres en los vagones y estaciones del metro, y desde entonces, lo que nació como una tímida tentativa de unos cuantos adolescentes se ha convertido en un movimiento que integra a miles de jóvenes, cuyas pintadas constituyen en muchas ocasiones murales inmensos y llenos de colorido⁹⁹.

96 *Ibidem.* p 390.

97 *Ibidem.* p 393.

98 A. De Gouvion Saint-Cyr. *op. cit* p 8.

99 Creig, Castleman, *Getting Up / Hacerse Ver: El graffiti metropolitano en Nueva York*, España, Capitán Swing, 1982, p. 25..

Aunque esta investigación fue publicada a principios de los años 80, se centra en lo que sucedía en el Nueva York desde finales de los sesenta hasta la revisión del texto. Lo que hace particular esta investigación, es que en su tiempo, fue de las pioneras en manifestar interés por las pintas realizadas en los trenes de la ciudad de Nueva York, hasta ese momento, por personas desconocidas.

Castleman abrió en la década de los 80 una vertiente que a la fecha sigue sumando investigadores acerca de esta expresión. Su abordaje ha sido reconocido y reinterpretado por muchos productores de graffiti, y por otros artistas, como sucede con Martha Cooper y Henry Chalfant, quienes se interesaron por este movimiento desde la mirada gráfica y fueron, como Brassai en su tiempo, apasionados no sólo de su expresión, sino de sus creadores, produciendo poco a poco tanto las tomas como las relaciones suficientes para tener la puerta abierta al momento de construir las fotografías que marcaron el imaginario del graffiti a nivel mundial como movimiento cultural.

La investigación de Castleman mostró quiénes eran los hasta entonces incógnitos productores de las imágenes que llevaban los trenes de Nueva York, y visibilizó el modo en que su acción movilizó a su entorno. El hecho de movilizar es la parte no explorada de esta manifestación cultural, la capacidad de la imagen de movilizar a toda una ciudad a causa de haber encontrado el medio preciso para ser comunicada.

Hoy se sabe que no es el Bronx el lugar donde se manifestó por primera vez este movimiento, aún cuando el carisma de la ciudad de Nueva York se ha apoderado de su historia a modo de leyenda urbana. Se reconoce la emergencia del graffiti estadounidense "por primera vez en Philadelphia en 1959, y se convirtió en plaga en Nueva York a partir de finales de los sesenta"¹⁰⁰.

Abarca Sanchís señala que esta forma de graffiti es la que "ha acabado acaparando el uso del término. Lo que llamamos graffiti a secas es la tradición, extendida en todo el mundo, por la que ciertos jóvenes urbanitas escriben sus apodos sistemáticamente sobre cualquier superficie del espacio público, utilizando casi siempre pintura en aerosol o gruesos rotuladores"¹⁰¹.

Gracias a Castleman el estudio del graffiti contemporáneo ha indagado prioritariamente

¹⁰⁰ F. Sanchís, *El postgraffiti, su escenario y sus raíces: graffiti, punk, skate y contrapublicidad*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2010, p. 52.

¹⁰¹ *Ibidem*. p 51.

en las manifestaciones del graffiti que aparecieron en los años 60 del siglo XX en metrópolis como Nueva York y París. Asimismo, con los años la revisión histórica del fenómeno ha sumado a Berlín de los años 80, por sus imágenes en el muro, como otro punto nodal de la historia del graffiti contemporáneo.

Los años ochenta no sólo hicieron coincidir las publicaciones sobre graffiti con su apogeo y expansión territorial, sino que situaron en ciertos espacios públicos el nacimiento de un movimiento que coexiste con el graffiti: el arte urbano.

Emilio Fernández Herrero dice que en Francia “Blek le Rat comienza a utilizar las plantillas para realizar sus obras y es el primero en conseguir cierta repercusión mediática”¹⁰². De hecho, el uso de una técnica distinta al aerosol en una expresión de carácter ilegal manifiesta en el espacio público, es para muchos el inicio de la separación entre arte urbano y graffiti.

En estos mismos años “comenzó a tener relevancia el concepto de esfera pública [...] De manera que en el concepto de arte público se introdujo una nueva variable, la necesidad de establecer un diálogo entre arte y sociedad, para que el arte ofreciera respuestas adecuadas a los retos de la sociedad”¹⁰³.

Fernández Herrero reitera que Robert Sommer confirma la delgada línea que existe entre ambos tipos de arte, a través de la definición que realiza sobre una clase de obras concretas. “Por medio de los murales, podemos empezar a comprender las diferencias entre el arte público y el arte urbano. Sommer utilizó el término *street art* para referirse a distintas obras de arte y pintura mural que deberían ser clasificadas como arte público. Este tipo de intervenciones, totalmente programadas y legales, son expresiones artísticas con una finalidad clara: comunicarse con los viandantes de las ciudades. Son obras que han sido aprobadas para exhibirse en espacios públicos”¹⁰⁴.

En esta misma década, los años ochenta, Muelle comienza a rayar en Madrid y a la fecha “se le considera creador del llamado movimiento graffiti autóctono madrileño (y) a sus escritores también se les denomina flecheros por la inclusión de flechas en los tags”¹⁰⁵.

En México, parte de la literatura sobre el graffiti sostiene que aparece en Tijuana, dada la posi-

¹⁰² Emilio, Fernández, Herrero, *El fenómeno Banksy y otros artistas urbanos*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2018, p. 13.

¹⁰³ J. Ramos Julián, Op, cit, p. 95.

¹⁰⁴ Robert, Sommer, *Street art. Links*, 1975, p. 112.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 149.

ción fronteriza de esta ciudad con Estados Unidos y aunque esta idea se entiende a manera del mito, siempre ha envuelto a dicha ciudad. Es lógico entender, por otro lado, que no solo Tijuana, sino aquellas ciudades de frontera presenten gran movimiento juvenil y migratorio, y tal vez, por eso, también las primeras marcas de esta expresión social. De acuerdo a Raúl Arroyo García, el mencionado mito se estructuró desde muy temprano, colocando a Tijuana como el primer lugar de este país en el que emerge el graffiti. Habrá que decir que se habla del graffiti en el sentido de Filadelfia o Nueva York, que se caracterizaba por la repetición de nombres y firmas extendiéndose por la ciudad.

El caso mexicano evidenciaba un movimiento espacial y simbólico, base de la transculturación del graffiti al cambiar de territorio y de ejecutantes: "varios son los jóvenes quienes afirman que el graffiti, desde su nacimiento hasta la aparición en la capital mexicana, responde al recorrido de las siguientes ciudades: Nueva York - Los Ángeles - Tijuana - Guadalajara - Ciudad Nezahualcóyotl y Ciudad de México"¹⁰⁶.

Este propuesto tránsito espacio-territorial es considerado no sólo un movimiento del producto cultural del graffiti, sin cambios simbólicos al estar en contacto con la cultura de los espacios en los que aparece, ni sin capacidad de modificar y hacer cultura en los mencionados espacios, sino por lo mismo puede verse que la expresión del graffiti en los territorios de Cholos¹⁰⁷, como es el caso de algunas colonias en Guadalajara, donde se encuentran los Guanatos Cholos, han incorporado el *Graffiti Chicano*, plasmando su intención de pertenencia basada en la estructura de pandilla, similar a la de la cultura chicana, cuyo graffiti es una forma expresiva de las ciudades fronterizas estadounidenses, manifiesta en murales a un solo color en que se pintan: Vírgenes de Guadalupe, ángeles u otros santos de la religión católica, pasando por catrinas y otras expresiones del día de muertos mexicano hasta imágenes de la Santa Muerte como evidencia de la evidente transculturación que los Guanatos Cholos han incorporado a los espacios de su ciudad.

La particularidad del graffiti mexicano, al menos hasta los años ochenta fue su marcado movimiento espacio territorial que parece indicar líneas estilísticas de desplazamiento. Una forma de transculturación visual que, de acuerdo con José Francisco Sánchez López, parte de un inter-

¹⁰⁶ *Ibidem.* p. 145.

¹⁰⁷ Tanya Cruz Salazar afirma que los cholos son jóvenes que han intercambiado, adoptado y resignificado de manera directa elementos de la cultura chicana en la constitución de sus colectivos llamados clica.

cambio entre los primeros grupos de graffiteros de Tijuana y los de San Diego, quienes cruzaban constantemente la frontera México-Estados Unidos, legal e ilegalmente para expandir *trepes, pintas y placazos*, convirtiendo sus mutuas franjas fronterizas en un territorio de protesta por las cada vez más cerradas políticas fronterizas estadounidenses.

Lo anterior da cuenta de la relación que se le ha dado al graffiti con la transgresión, la periferia y el *ghetto*, pues, de acuerdo a Fernando Figueroa, “el graffiti es una representación gráfica fuera de lugar (impropia, marginada o marginal), conforme a las normas pertinentes y respectivas de su época o marco cultural, que deja huella física sobre un soporte por una acción directa¹⁰⁸. Con esto también estaría de acuerdo Armando Silva, quien explicita lo siguiente:

“una inscripción no es graffiti *per se*, sino dependiendo de las circunstancias sociales e históricas dentro de las que se conciba su mensaje; de la misma manera lo que comenzó siendo graffiti puede que mañana no lo sea, o de la misma manera lo que es graffiti en una comunidad, puede que en otra, aún dentro del mismo tiempo y en la misma ciudad, no le corresponda tal cualificación (...). El graffiti corresponde a una escritura de lo prohibido, género de escritura poseído por condiciones de perversión, que precisamente se cualifica entre más logra decir lo indecible en el lugar y ante el sector ciudadano que mantiene tal mensaje como reservado o de prohibida circulación social¹⁰⁹.

En este sentido, coincide el entenderlo como parte de la transgresión a la norma social; sin embargo, no sólo lo que se difundió sobre Nueva York dejó huella en las relaciones que se hicieron del graffiti con la transgresión y con las juventudes, sino también la efervescencia simultánea de expresiones de desencanto en el espacio público que coincidían en las demandas de jóvenes que parecían dar voz a muy particulares anhelos.

De ahí que la afirmación de Sennett al respecto de las posibilidades de una vida llena de más puntos de encuentro implica que se reflexione acerca de que el “proverbio reaccionario debería invertirse para que rezara: Puede disculparse a cualquiera el ser conservador cuando tiene dieciocho años, pero a nadie puede perdonársele ser conservador cuando ha cumplido los cuarenta”¹¹⁰.

Y justo los jóvenes de la década de los noventa, que en todo el mundo pertenecían a los grupos

¹⁰⁸ F. Figueroa, *Op, cit*, p. 49.

¹⁰⁹ A. Silva, Tellez, *Op, cit*, p. 3.

¹¹⁰ R. Sennett, *Op, cit, Vida urbana...*, p. 140.

que se quedaron atrás, continuaron este movimiento y al hacerlo le dieron sus años, sus propuestas creativas, los imaginarios de sus territorios y su evolución estilística, tal que modificaron el graffiti, la experiencia de hacerlo, las motivaciones y los lugares en que acostumbraba verse.

Puede notarse a este punto que la importancia de un contexto determinado y cierta intencionalidad a la hora de producir graffiti y conceptualizarlo son elementos fundamentales para definirlo. El paso del tiempo y las modificaciones en torno a la intencionalidad, el contenido, el estilo y la estética han abierto aún más la suma de elementos que hay que considerar a la hora de mirar el graffiti, pero el lugar de producción, sus productores, el resultado visual y el tipo de movilización que genera en su sociedad siguen siendo elementos que combinados, generan expresiones muy propias dependiendo de cada espacio y cada tiempo, así como de los ángulos a los que se dirige la mirada y el prejuicio.

Gracias a las personas interesadas en la investigación de este tema y su progresión en el tiempo, hoy se consideran todos estos elementos como parte del graffiti y se debaten muchas más intencionalidades además de la de la transgresión y la marginalidad. Es por eso que, en 1999, Remesar describía el graffiti como “el conjunto de políticas estéticas que interviniendo en un territorio desencadenan mecanismos sociales individuales de apropiación del espacio público, convenientemente significado, es el escenario en el que se desarrolla la interacción social, promocionando comportamientos cívicos y solidaridad, y el lugar en el que se producen procesos de apropiación del espacio que permiten a los ciudadanos desarrollar el sentido de pertenencia a un lugar y a una colectividad social”¹¹¹.

Pocos años antes de que Remesar llegara a estas conclusiones, puede registrarse en la mayoría de propuestas de ley en México la coincidencia en la emisión de diversas leyes antograffiti que buscan detener esta expresión.

Las investigaciones existentes cubren diversas perspectivas: consideran el modo en que se genera la idea de vandalismo en las comunidades, pero también, la propuesta estética y la intencionalidad de sus creadores. Gracias a la diversidad se han posibilitado conclusiones sobre lo que es el graffiti, como las de Pablo Gaytán, a principios ya de este siglo, quien lo define como “la producción ética y estética de lenguajes, técnicas y comportamientos juveniles que resisten a los procesos de privatización del

¹¹¹

Ibidem, p. 101.

espacio urbano”¹¹². Esta conclusión toma como eje rector de sus conjeturas que “el graffiti es una expresión de oleadas de jóvenes submetropolitanos que comportan y externan elementos de identidad, destacándose entre ellas el graffiti textual de las bandas juveniles de los 80s, el anti-arte de los *taggers* en los noventas y la mezcla de estilos e influencias del graffiti-arte del año 2000”¹¹³.

La mirada de Pablo Gaytán responde un tanto a mucha de la progresión que tuvo el graffiti mexicano tanto en tiempos como en recorridos del espacio, evidenciando las condiciones de abuso de autoridad policiaca en México y las condiciones espaciales de este extenso territorio, en que la propia migración, por años, transitaba sin dejar huella y donde el graffiti por su condición de imagen que se replica, se perfecciona y, por tanto, viaja en el espacio, queda como marca y evidencia el tránsito migratorio.

Muchas cosas cambiaron en el graffiti mexicano a lo largo del tiempo, muchas otras se potenciaron con la producción de éste. En el graffiti mexicano se podía observar una marcada geografía de la diferencia, ya que mientras para los primeros años del siglo ya existían festivales y apoyos institucionales en ciertos territorios, aún en otros se seguía evidenciando un reiterado abuso de poder. Así, en 2015, la comunidad de graffiteros de Guadalajara se unió a Nueva York, Puebla y Ciudad de México, con pintas urbanas que reclamaban la desaparición de las leyes *antigraffiti* en diversos puntos del país, pues éstas permitían a la policía utilizar armas de fuego para combatir las manifestaciones públicas como el graffiti. Estas pintas fueron detonadas por el asesinato de un joven graffitero¹¹⁴ a manos de un policía en la ciudad de Puebla¹¹⁵, el 3 de mayo del citado año.

En este panorama puede verse que la mirada hacia el graffiti ha recorrido los aspectos múltiples de la sociedad, con diversos significados: apropiación del espacio, construcción de comunidad, juventudes, transgresión, anormalidad, delincuencia, interacción social y expresión humana. Todo bajo el umbral de la expresión visual, todo posibilitado por la imagen.

El tiempo que transcurrió desde los años 60 hasta los inicios del siglo XXI, muestra un tránsito por

¹¹² Gaytán Santiago, Pablo. *Sombras cromáticas en el archipiélago urbano. Pintas, tags, graffiti*. Revista de Estudios Sobre Juventud año IV, núm. 11, (2000). p. 79.

¹¹³ E. Sanchez, Lopez, *op, cit*, p. 101.

¹¹⁴ El nombre del joven graffitero es Ricardo Cadena, quien tenía 18 años. En su antigua escuela se realizó un mural que para el 5 de Marzo de 2016 fue borrado por petición de las autoridades escolares, tal vez para borrar el hecho de la memoria colectiva.

¹¹⁵ Puebla, a la fecha, es el estado donde se dictan las leyes más duras a los productores de graffiti, incluyendo años de cárcel a quien sea sorprendido dañando propiedad privada. De 3 a 6 años de cárcel a aquel que sea hallado graffiteando patrimonio histórico o propiedad privada. Ley propuesta por el diputado Panista Eukid Castañón como “fortalecimiento del marco jurídico para proteger la propiedad privada y pública”.

diversas miradas de esta expresión, así como por diversas acciones y respuestas locales que han implicado: producirlo, desacreditarlo, promoverlo, ignorarlo, o bien, apoyarlo.

Hoy en día parecen manifestarse las condiciones de posibilidad para que esta diversidad de miradas y de acciones converjan en un mismo tiempo y a veces en un mismo espacio. Encontramos las diversas miradas entrecruzadas y manifiestas en uno de sus más particulares esplendores en la historia visual de las ciudades de nuestro tiempo. Al acercarnos a la tercera década del siglo XXI nos encontramos con respuestas institucionales interesadas en preservar, subsumir y apropiarse de esta acción a niveles que han convertido al graffiti en imagen representativa de algunas ciudades renombradas como es el caso de Berlín, Barcelona, Madrid, Nueva York, San Diego, Medellín y São Paulo, o de ciudades no tan posicionadas, algunas en proceso de sumarse a este reconocimiento, como Valencia o Varsovia. El graffiti en éstas es colocado como una de las atracciones a visitar, dirigidas a cierto perfil turístico internacional, reflejando cambios simbólicos en la manera de ver y habitar las ciudades tanto a niveles institucionales como poblacionales.

Las condiciones de posibilidad que hoy en día alimentan esta expresión en diversas partes del mundo explican por qué, por ejemplo, ya en el año 2010, Javier Abarca Sanchis se permitía un concepto diferente al de graffiti, una categoría que de acuerdo con su propuesta conservaba algunas de las particularidades que hacen graffiti al graffiti, pero lo dotaba de otras, que no se podrían encontrar, al menos, dentro de su definición de graffiti. La categoría postgraffiti, definida como:

[...] un juego distinto al graffiti: en él, el viandante está invitado a participar. Los artistas del postgraffiti también juegan a "dejarse ver" propagando muestras de su trabajo por la ciudad, pero de una forma que todos podemos entender. El postgraffiti es casi siempre gráfico y rara vez textual: lo que se repite no es un nombre ilegible sino un motivo o estilo gráfico reconocible, con el que cualquier viandante se puede identificar. El impulso de dejarse ver no responde en este caso a una competitividad interna entre los artistas. Forma parte, en cambio, del juego entre artista y espectador que constituye la experiencia estética del postgraffiti: el artista propaga su presencia en el entorno urbano y el espectador le sigue el rastro, se sorprende en cada encuentro¹¹⁶.

Ante esta categoría es inevitable pensar en el arte urbano y, por tanto, reconocer a éste producto cultural como una estructura latente, con límites difusos que no se han dejado de mover a

116

Ibidem, p. 54.

lo largo del tiempo-espacio. Es imposible hoy capturar este fenómeno con la intención fotográfica de inicios de siglo, necesita situarse en su acción pública tanto global como local para empatarlo con la expansión que la digitalidad le ha concedido a la experiencia del espacio público y, por ende, a la del graffiti.

En 2017, Emilio Fernández Herrero señala que existen dos grandes miradas del arte urbano:

Por un lado están los que definen el arte urbano como el movimiento que engloba a todas las manifestaciones artísticas que suceden en espacios públicos, una vía muy semántica. Y, por otro lado, encontramos una vía más estructural, que se ha apropiado del concepto genérico de arte urbano para definir a las expresiones artísticas con unas características y técnicas particulares, y en la que no tiene cabida el *graffiti*¹¹⁷.

Para él, lo que separa al arte urbano del graffiti es que el graffiti es mucho más invasivo en su acción, tiene un objetivo individual, el de extenderse, el conocido como *getting up*, que él juzga "tan superfluo como transmitir superioridad y constatar la presencia del graffitero"¹¹⁸. Mientras que las expresiones conocidas como arte urbano o *Street art* poseen "una estética más comprensible y un fin más profundo, remover conciencias, provocar cambios sociales y gustar"¹¹⁹.

En este punto parece ser que la disputa lleva a abordar tanto la estética como el gusto con relación a los espacios habitados y paralelamente la motivación de sus creadores, lo que complejiza los límites difusos porque no puede, ni debería, haber una globalidad cultural totalizadora que dicte la estética y el gusto de cada espectador, ni la intencionalidad en relación a motivaciones, como la proyección estilística y técnica de cada productor en todos los espacios públicos del mundo.

Se complejiza el hecho de descartar a todo lo que no sea letras, de lo que sería graffiti, porque sumadas todas las inquietudes que en otros investigadores despertó esta expresión, la elección no es tan específica. En esta expresión cultural proseguimos con la disputa iconófoba-iconoclasta, que Facundo Tomás detalla en su texto *Escrito, pintado* como una dialéctica entre la racionalidad vinculada a la escritura alfabética, entendida como la progresión lineal de signos que sólo por adición forman significados (escritura lineal) y, por otro lado, el pensamiento mágico vinculado a la producción de imágenes

¹¹⁷ E. Fernández, Herrero, *Op, cit*, p. 16.

¹¹⁸ *Idem*, p. 14.

¹¹⁹ *Idem*, p. 14.

Facundo Tomás discute esta dialéctica atravesando varios siglos. En él puede encontrarse la intención de poder leer, en la larga duración, la conformación de “los vínculos entre el arte y la vida”¹²⁰, que no podrían desentrañarse si no se entienden enfrentando un largo panorama histórico. Dicha intención comparte con la propuesta metodológica de Sennett el interés por pensar un fenómeno en el tiempo-espacio, que en su caso le llevó a rastrear la vida en público durante la construcción material y social de tres ciudades cosmopolitas: Londres, París y Nueva York.

Facundo Tomás señala en su rastro por esta dialéctica que culturalmente, a lo largo de la historia, se ha considerado “que la escritura es la técnica propia que fundamenta el pensamiento racional así como el pensamiento mágico se basa en las imágenes”¹²¹.

El graffiti entraña en sí mismo esta dialéctica al incluir textos que se construyen y se presentan como imagen, los cuales implican la práctica de un *tecné* que en su repetición suele encontrar caminos para la experimentación tanto plástica como estratégica, en tanto que entraña el interés por experimentar con las posibilidades de la letra para conformar imagen¹²².

Requiere del desarrollo técnico que implica producirlo y el refinamiento de habilidades estratégicas en cuanto al cuerpo material y social, implica directamente al individuo para desarrollar una técnica plástica y una rigurosidad *sentipensada* en relación al manejo del espacio material y social, y no sólo del espacio en que se producirá la pieza, que convierte tanto al cuerpo humano como a su experiencia social del espacio público en herramienta plástica.

En el espacio público se encuentra graffiti que es texto, graffiti que es imagen y graffiti que con base en texto se produce y reconfigura en imagen, cuidando la estética de sus trazos hasta construir murales, que en la práctica llevan también dicho nombre. Por cierto, los murales en específico, son uno de los puntos de disputa más claros entre lo que es graffiti y lo que es arte urbano.

Dentro del graffiti como estructura latente, un modo de acercamiento consiste en encontrar el punto exacto entre las significaciones locales, dadas por productores instituciones y sociedad civil, y las líneas de trabajo globales en la misma época, especialmente las que son difundidas, premiadas y reconocidas, porque el deseo humano ambicionará ese reconocimiento y trabajará por el mismo.

120 F. Tomás, *Op,cit*, p. 13.

121 *Idem*, p. 20.

122 En este sentido, no se construye lo que se busca comunicar por adición lineal, sino por presencia simultánea de elementos significantes.

Lo que podremos ver es que a la par de lo que han definido los investigadores, la propia práctica del graffiti en determinado lugar va a configurar el criterio estético, la técnica empleada y la adaptación del cuerpo a convertirse en herramienta productiva. En este sentido, el graffiti se entenderá, para efectos de esta investigación, como la intervención de texto a modo de imagen en el espacio público, configurada por la relación entre el tema, el lugar desde que se enuncia dicho tema (lugar de enunciación) y quien lo combate o aprueba.

Considero que lo que permitió que, en 2010, se comenzara a gestar la discusión a nivel conceptual, que buscaba una separación clara entre el graffiti y el arte urbano, está íntimamente relacionada con la forma en que, desde los años sesenta, el graffiti fungiera como herramienta de protesta contestataria y el arte público se expresara en las calles a partir de acuerdos con las instituciones y participación cooperativa con otras artes del espacio público como la arquitectura y la escultura.

De modo que mientras la problematización a nivel conceptual se acrecentó en el presente siglo, la práctica de técnicas plásticas en el espacio público presentaba constantes interacciones y sumaba a su producción un nuevo espacio de enunciación que en la digitalidad posibilitó como nunca la expansión territorial, la conservación de la obra y su intervención. El propio graffiti se movía en la hiper-realidad: una fotografía, tomada para Instagram, de una pieza en el lugar más periférico de una ciudad, aparecía como el espacio soñado al aplicarle los filtros y el encuadre correcto. De hecho, sucedía que se expandían sus creadores más allá de lo físico posible, se expandían las ciudades y se hacía efectiva en la hiperrealidad: esa ciudad imaginada que apenas y se soñaba en los textos de Armando Silva.

Muchos graffiteros practicaron con materiales diferentes al *spray*, en algunos casos mantuvieron separada una práctica como graffiti y otra como arte urbano; en otros asumieron una etiqueta determinada para su quehacer independientemente de las técnicas y las intencionalidades utilizadas.

Existen artistas académicos que practicaron el muralismo y más tarde se unieron a la intervención de las calles al lado de los graffiteros, muchas veces decidieron también crearse una firma y hacerse ver.

El eje teórico de esta investigación considera que primero sucede el fenómeno y, luego, se posibilitan y alimentan las ideas y, por tanto, los conceptos y significados.

Tanto Silva como Figueroa llegaron en sus investigaciones a algunas conclusiones sobre los puntos tangenciales entre una y otra práctica:

1.- Formalmente, al estudiar el graffiti ha de entenderse que esta acción está íntimamente anclada a su contexto y a la interacción social que posibilita, por lo que el estudio del graffiti siempre irá ligado al estudio de su espacio y de su tiempo.

2.- El graffiti que se piensa típicamente relacionado con el muro, en realidad, puede y está expresado en una infinita riqueza de soportes:

La concepción de que todos los soportes del graffiti (puertas, mesas, mobiliario urbano, vagones, etc.) son extensiones metonímicas del muro (Garí 1995: 22) se sostiene desde una mirada urbanocéntrica e históricamente afincada en nuestro modelo de civilización. Si ampliamos la perspectiva histórica y cultural, podría plantearse con más serenidad que la acción mural fue posterior a la actuación pre-arquitectónica sobre el suelo –elemento universal–, junto a la acción sobre las cortezas arbóreas y las paredes rocosas. Otra perspectiva más abierta valoraría que cualquier objeto que soporte el graffiti es en el fondo una metonimia de la piel. Tierra (o barro) y piel son los soportes básicos protográfiteros, en los que se concentra una horizontalidad y verticalidad representacional que estará constantemente presente como dualidad a lo largo de toda la historia, aunque en ciertos niveles prevalezca una y otra vertiente¹²³.

Graficar el espacio, en el espacio mismo, siendo indistinto el instrumento, está presente en lo humano, no necesariamente en las juventudes, ni implícitamente en relación al vandalismo, la subversión o la transgresión, mas sí muy estrechamente con la expresión y el juego del goce expresivo. Sin embargo, encontraremos también que en la vida urbana y tal vez en la vida humana en sí, no sólo coexisten las intencionalidades en sociedad, también se suceden los hechos estructurales del entorno, y esta cohesión implica disputa.

Al final de esta tesis, en el *Cuadro 1*, se pueden encontrar las diversas propuestas que se dieron en tanto el concepto de graffiti, arte urbano y arte público, con la finalidad de tener un acercamiento inmediato de lo desglosado en páginas anteriores.

En el apartado siguiente se abordarán las fundamentales disputas espacio-territoriales que han caracterizado la historia de este movimiento y que han perfilado y revelado las realidades propias de los espacios en que se producen.

123

F. Figueroa, *Op, cit*, p. 55-56

Pero cuando nos lavamos los dientes, damos la mano, comemos ternera o nos duchamos, no pensamos que estamos practicando obediencia civil (a no ser que tengamos menos de 18 años o seamos fans de Foucault) ¹²⁴

HELEN TORRES

1.3. El Graffiti y sus disputas

La importancia que tuvo la existencia del individuo desviado, en la construcción de normas de comportamiento, que no habrían sido accesibles de otra manera, convirtiendo a los encuentros en la calle en fuentes reticentes de información sobre el otro, fue que en tanto existiera este individuo, los demás miembros poseían un claro punto de referencia, sabían en quién no se querían convertir y conocían las consecuencias de convertirse en esto.

Observando con rechazo al individuo desviado, se puede tener una vida *normal*, lograr los propios deseos, respetando las normas. Pero, si es el caso, que nuestros deseos expresivos fueran más allá de lo ya estipulado, fueran más allá de lo que desea todo el mundo, ¿qué pasaría?

El objetivo de este apartado es determinar las circunstancias en que el graffiti fungió como un elemento de disputa en el espacio público, ya sea por el uso y apropiación del mismo espacio, o por otros derechos reclamados en el mismo, a través del graffiti o simbolizados por él, a fin de determinar las disputas más representativas en que el graffiti ha sido herramienta de disputa. Este seguimiento revelará las disputas y mostrará qué actores ganaron, qué disputas y cuál fue el destino territorial y estético de sus ganancias o pérdidas.

Al final de este apartado las lectoras o lectores de este trabajo encontrarán un cuadro en el que se ubican en progresión espacio-temporal, algunos de los diferentes actores identificados, y la disputa básica, en cada caso, con respecto al proceso que el graffiti enfrentó en el siglo pasado.

Tal como señala Patricia Ramírez Kuri, el espacio público, especialmente el de la ciudad latinoamericana, tiene que ser pensado como "lugar de encuentro entre grupos sociales complejos y

¹²⁴ Diana J. Torres, *Pornoterrorismo*. Txalaparta, 2012. *apud*, Hellen Torres, Prologo a la Primera edición de Pornoterrorismo. p. 10.

diferenciados, que exhibe la condición sociocultural de la vida urbana”¹²⁵. Dicha condición implica ciudades que en el siglo XX experimentaron “procesos acelerados de urbanización y de modernización excluyentes que fragmentaron las formas de comunicación y limitaron la existencia de “códigos generalizados”, lo que impuso mayor complejidad en la vida social y en las relaciones entre ciudadanía e instituciones”¹²⁶.

De ahí que, podamos entender, el espacio público como el lugar para la disputa, en el cual se evidencian estas marcadas diferencias. Veremos, en adelante, que aún cuando no necesariamente se trate de ciudades latinoamericanas, aquellas que durante el siglo XX presentaron las condiciones de posibilidad para que se desarrollara el graffiti, coinciden en las marcadas diferencias sociales, cuya reiterada desigualdad llevó necesariamente, y de una forma u otra, a las disputas, que adelante analizaremos: específicamente el entrelazado entre las disputas espacio-territoriales y las disputas estéticas.

Desde la perspectiva de este apartado, los espacios que se tocan a manera de panorama, muestran alguna de las condiciones sociales de desigualdad que Ramírez Kuri señala para lo público: “desigualdad social, relaciones asimétricas de poder, disputas por el acceso a bienes públicos, por el control del espacio urbano y por la reivindicación de derechos de la primera a la cuarta generación”¹²⁷.

Cuando me refiero a disputas, con relación a la expresión del graffiti en el espacio público, las entiendo como expresiones visuales manifiestas espacio-territorialmente, las cuales devienen en disputas estéticas.

A sabiendas de que “[...] lo público es el lugar donde se producen procesos y tendencias antagónicas que se expresan a través de la diversidad de formas de comunicación, expresión, uso y apropiación, organización, trabajo, participación, sociabilidad y conflicto”¹²⁸. Considero que el graffiti es una expresión que contiene una forma particular de comunicación en el espacio público y que disputa su existencia en éste a partir de su presencia, utilizando sus muy particulares herramientas: el uso y apropiación de las calles por medio

¹²⁵ Patricia, Ramírez, Kuri, *Espacio público, ¿espacio de todos? Reflexiones desde la ciudad de México*. Revista mexicana de sociología 77.1 (2015): 07-36. p. 8.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 11

¹²⁷ *Ibidem*, p. 16

¹²⁸ *Ibidem*, p. 17

de imágenes cargadas de una particular estética y una serie de vínculos entre actores determinados, que van interactuando entre sí en estos mismos espacios.

Implica también formas particulares de trabajo, relaciones de participación y de poder entre estos actores que revelan también el conflicto que se suscita, porque en las calles “convergen tendencias contrapuestas que muestran la tensión entre lo público como idea asociada con el espacio de la ciudadanía, lo que es de todos, en contraste con lo público vivido, que muestra estructuras y jerarquías, imágenes y realidades urbanas discrepantes y fragmentadas”¹²⁹

En este apartado me interesa mostrar un recorrido temporal que determine el panorama de dichas disputas y muestre el reacomodo o repetición de las estructuras sociales que posibilitan el reposicionamiento de los criterios estéticos, ante la pregunta: ¿cambia lo que se disputa en un espacio público con el propio cambio material y concreto en espacio y el tiempo? Así, se abordan las siguientes cuestiones.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 18

Cuando el arquitecto configura el espacio, está engendrando una continuidad formal en la que él se recobra a sí mismo. Proyectando el espacio, se proyecta a sí mismo.

Por así decirlo, el poder hace que él, que su sí mismo, se vuelva espacial y crezca espacialmente.

El poder realiza en el mundo la extensión del cuerpo creador.¹³⁰

BYUNG-CHUL HAN. SOBRE EL PODER

1.3.1. Disputas espacio-territoriales y disputas estéticas

Volvamos a recordar a Craig Castleman y su libro *Getting up* que de acuerdo a Fernando Figueroa:

es una panorámica del *Writing* neoyorkino durante los años 70, concretamente en su primera mitad, que tiene como hallazgo literario el intercalar testimonios por boca de los protagonistas. Sus descripciones nos permiten conocer (...) aquel producto cultural que acabaría siendo asumido por el movimiento *Hip Hop* en los años 80, con la etiqueta <>Graffiti>>, y exportado a través de su expansión por diversas partes del mundo desarrollado.

Un proceso cuyo relato el autor concluye en un punto de fractura, en el que algunos escritores locales de aquella vieja escuela se plantearon la idea de si estaban asistiendo a la muerte del graffiti, porque las políticas de control habían hecho que las piezas sobre los vagones no circulasen y desapareciesen o porque la guerra de estilos que lo vio nacer había dado paso a una fase de descuido que favorece a la cantidad frente a la calidad o dejaba el paso libre al vandalismo de firma¹³¹.

Estas afirmaciones dan cuenta de los actores que intervinieron en una clara disputa en el graffiti neoyorkino. Quien vaya adelantando en la lectura de este texto descubrirá que algunas de estas disputas se han reiterado en la expresión del graffiti, aunque muchas de las características de los graffitis locales y sus actores les diferencian claramente entre sí a nivel global.

Así identificamos que las políticas de control, cuyos actores fundamentales son el Estado, sus instituciones y su cuerpo policiaco, y los estilos en guerra, cuyos actores son los diversos graffiteros de aquella zona, marcaron al graffiti global y le acompañan a la fecha en muchos aspectos.

¹³⁰ Byung-Chul, Han, *Sobre el Poder: Percepción y comunicación en la sociedad actual*, Ed. Herder, 1^a Ed 2005 en alemán, 1^a Ed digital en español 2016, p. 36

¹³¹ C. Castleman, *Op, cit*, p. 11.

Estas disputas y sus actores pueden verse representadas en documentales como *Style Wars (1983)* de Tony Silver, que retrata el crecimiento de la subcultura del graffiti al lado del hip-hop en el Nueva York de finales de los 70 y principios de los 80.

Estas disputas movilizan actores y les hacen interactuar: productores de graffiti, transeúntes, vecinos, autoridades, todos confluyen en el mismo espacio y comienzan a interactuar entre sí, a partir de la aparición de una imagen llamada graffiti en el espacio público común a cada uno de ellos.

Ha sido tan significativa la disputa entorno al graffiti que se ha llevado al cine, y coloca al graffiti en esta mirada de guerra por el uso y apropiación de un espacio social, que se entiende como un territorio al materializarse en muro, tren y mobiliario urbano que le da significación a un universo diegético en que se legitima o rechaza la acción y el estilo.

Señala Fernando Figueroa que:

los directores de cine que han utilizado conscientemente el graffiti en las puestas en escena de sus películas coetáneas o futuristas, en las que combinaban criminalidad o terror, han jugado constantemente con la maculofobia y grafitofobia para crear un ambiente de desasosiego. Su intención no habría funcionado de haber una percepción normalizada del graffiti –salvo que se jugase con la anomalía oculta entre la normalidad¹³².

Los actores mencionados en el Nueva York de aquellos tiempos se disputan el espacio, su uso y apropiación y el criterio estético con respecto a lo que desean ver en dicho espacio público¹³³.

En la descripción que hace Figueroa de la película *Thing to Come*, llama la atención el hecho de que considere que: “resaltaba las diferencias estéticas entre la ciudad coetánea, donde el graffiti tenía su lugar; un futuro retrógrado y sumergido en la barbarie y el analfabetismo medieval, fruto de una devastadora guerra mundial; y otro futuro posterior, consagrado a la ciencia, la paz y el progreso, pulcro, blanco y depurado, pero carente de pasiones”¹³⁴.

¹³² F. Figueroa, *Op,cit*, p. 185-186.

¹³³ Este fue el origen de que, a la fecha en muchos temas de disputa por el espacio público deseable, haya múltiples referencias a la limpieza visual como el espacio social deseado, ignorando por ejemplo: que la venta y comercialización de vallas para publicidad de conciertos y partidos políticos coloca a los espacios en esa aparente suciedad visual, que supuestamente justifica el rechazo al graffiti. Como sucedió en la disputa entre gaffiteros de la ciudad de México y Avelina Lesper, citada en el apartado anterior.

¹³⁴ F. Figueroa, *Op,cit*, p. 186.

dernizadora» y con un dinamismo social, político y cultural que resultaba amenazante para dichas autoridades. Sin embargo, era esto mismo lo que le otorgaba su fama mundial¹³⁸. Y no sorprende porque es justo Lefebvre quien propone la mirada de centro y periferia al estudiar y entender la producción de ciudad, y también él, quien propone el derecho a la misma, es decir, derecho a la ciudad.

Menos sorprende, al colocarnos en su espacio y en su tiempo, aquel Mayo Francés, pues observaremos que las condiciones del graffiti en esta latitud visibilizan disputas diferentes de las del graffiti en Nueva York.

En este espacio se entrecruzaron condiciones de represión policial, así como de incumplimiento o abuso por parte de las instituciones con respecto a los salarios. Jóvenes estudiantes junto con trabajadores se manifestaron en las calles, y parte de estas manifestaciones se expresaron escritas en las paredes de la Sorbona con frases como *"Un pensamiento que se estanca, es un pensamiento que se pudre."* O *"La belleza será convulsiva o no será."* (Breton).

Mucho se ha dicho sobre que existe una vertiente del graffiti europea que tiende a lo textual, a la escritura de consignas en las paredes y que se ocupa más por la racionalización, intencionalidad y efectividad del mensaje, que por la repetición, el estilo y la expansión territorial, así como por una comunicación general y no encriptada. Hay quienes a esta expresión le llaman graffiti político. Esto también es una disputa entre teóricos, mucho más cruenta en el siglo pasado.

Hoy sabemos que esta mirada dicotómica del graffiti se queda corta ante su expresión mundial, pues por mucho que mencionemos uno u otro estilo en un momento y lugar del mundo, paralelamente en otro, que posiblemente no está o estuvo documentado, o cuyas documentaciones y estudios no han sido incluidas en una determinada mirada, igual estuvieron y están manifestándose en este momento. Un ejemplo es que, aunque esta visión surgió por la fama mundial del emergente graffiti Francés del año 68, es recurrente como herramienta en espacios con fuerte polaridad política y una tendencia activa de los ciudadanos para reclamar sus derechos y sus espacios: arriesguen lo que arriesguen, como sucede con el graffiti en el continente Americano, ante los gobiernos represores, producto de la política neoliberal, como es el caso de México, Colombia, Argentina, Chile y Venezuela.

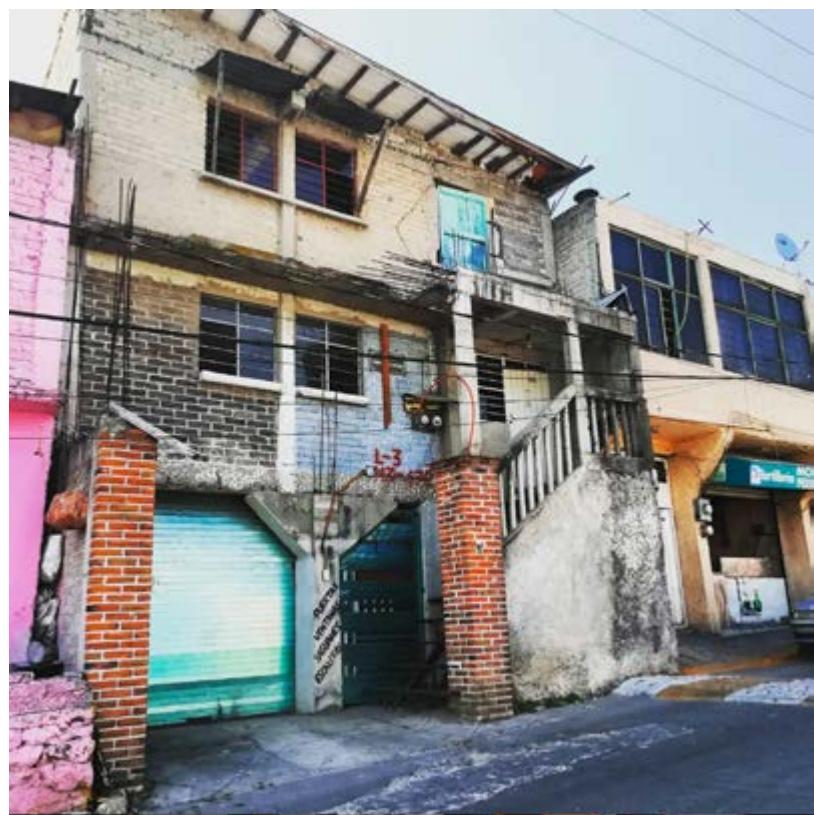
138

Henri, Lefebvre, *La producción del espacio*, Ed. Capitan Swing, Madrid, 2013, p. 19.

Calle 51, (Panteón Civil Lázaro Cárdenas),
Tlanepantrla de Baz, Es-
tado de México, 2019

Instagram @senizabell,
<https://www.instagram.com/p/BtgVs5jI-T/>

Forografías para diario de
campo Cristina Soria



Calle 51, (Panteón
Civil Lázaro Cárdenas),
Tlanepantrla de Baz,
Estado de México, 2019

Forografías para diario de
campo Cristina Soria

En la disputa sobre la estética blanca y pulcra como cara de las ciudades y la desarrollada por la producción y experiencia social de los grupos que las habitan, el graffiti viene dando de qué hablar desde sus inicios en los años 60.

De la expresión más popular del graffiti en Estados Unidos se recuperan estos significados: las referencias a las juventudes, su habitar en el *ghetto* paupérrimo y la diferencia entre centralidad y periferia, reflejadas en el estilo visual de las calles y en las políticas para defenderlo.

De toda esta suma de expresiones de disputa, hay ciudadanos que eligen la gráfica para sentir una cierta libertad, frente a una constante represión espacial, manifiesta desde la planificación de la ciudad que los aisló en ghettos y eternizada en la falta de atención que reciben los mismos.

Cuando estos ciudadanos producen graffiti: transgreden, y a la par juegan, se expresan, asumen sus derechos de habitar los espacios, se expanden, se posicionan, crean redes ricas de intercambio social entre sus pares, son mirados y en este sentido se posicionan por fin en un lugar mirado en la sociedad.

Si como ciudadanía paupérrima fueron ignorados y aislados al *ghetto*, al intervenir con gráffiti las instituciones de la ciudad, por fin, hablaron de ellos. Si no fueron antes mencionados y pensados dentro de la ciudadanía, ellos mismos se dieron un nombre y se *hicieron ver* al intervenir.

En aquel momento, el costo de ser mirados fue una guerra sin cuartel entre las instituciones fieles a una idea de hábitat basado en la pulcritud y la limpieza,¹³⁵ y su propio deseo expresivo.

Los *escritores*¹³⁶ de Nueva York eran "seres vinculados a sus barrios y, por tanto, asumían su capacidad como portavoces de las demandas sociales, en tanto cuanto se sentían poseedores de cierto poder"¹³⁷. No sorprende que, mientras este fenómeno se esparcía por los Estados Unidos, en Francia Henri Lefebvre detectaba que "en el París heredero de Mayo del 68: el denominado centro histórico, era un escenario atractivo para la inversión y el consumo, pero a su vez resultaba difícil de gestionar para las autoridades. Una de las especificidades de ese centro histórico tenía que ver con la resistencia a la «devastación mo-

¹³⁵ Sea esta limpieza basada en ocultar o no mostrar: personas, pobreza, experiencias de conflicto o graffiti.

¹³⁶ En traducciones españolas se usa el término escritores para denominar a quienes en inglés se llaman writers y en México se denominan graffiteros.

¹³⁷ F. Figueroa, *Apud.* prologo a: Castleman, Craig. *Getting Up/Hacerse Ver. El graffiti metropolitano en Nueva York*, Editorial Capitán Swing Libros, Madrid, España, 1982, p. 17.

Por eso insisto en la postura de esta tesis: *hay graffitis y no un solo graffiti*. No existen sólo dos o tres estilos. Hay que entender los graffitis en las experiencias sociales y los lugares. En lugar de generar una clasificación totalizadora que puede nublar, al final, aspectos importantes.

Los jóvenes que escribieron en la Sorbona tenían acceso a la educación y eligieron escribir consignas. Muchas de grandes académicos y teóricos, ante la urgencia de repetir un mensaje con el fin de protestar por el abuso policiaco de encarcelar a sus compañeros. La propia coyuntura no requirió ni posibilitó que se encriptara el mensaje, tampoco que se construyera una tipología estética y un estilo visual, no porque como europeos, priorizaran la idea textual sobre la imagen (aunque sabemos que el análisis que hace Facundo Tomás en *Escrito. pintado* sobre la construcción del pensamiento europeo nos muestra un panorama de esta cultura y las disputas entre la palabra y la imagen en la progresión histórica.) Pero una postura totalizadora con respecto al graffiti del Mayo Francés, llevaría a creer que en Europa no existieron otros momentos y coyunturas para la producción diversa de estilos de graffiti, o por el contrario, en otros continentes, no existen estas expresiones y, en ambos casos, los hay.

Sucedía, más bien, que el espacio y su producción reclamaba esa urgencia: un graffiti que hiciera de los muros un medio de comunicación para la mayoría de ciudadanos franceses, que llamara a la protesta, que fuera medio y no fin.

Al investigar cualquier expresión del graffiti, no se puede dejar de lado el entrelazado que forman las condiciones de posibilidad de una u otra forma estética, que implican el estudio del espacio público, su producción, las interacciones en el mismo y las herramientas a las que pueden acceder sus actores, así como las disputas que se originan entorno al graffiti y que lo posibilitan.

Mientras esta expresión se suscitaba en Francia, al otro lado del mundo, en Nueva York, aquellos que poblaron el Bronx, luego que fallaran las políticas de 1965, fueron desplazados para que llegara una nueva oleada de migrantes hispanohablantes, que al enfrentarse a una ciudad cuya planeación urbana aspiraba a hacer de los portorriqueños los últimos migrantes de Nueva York, tuvieron que unirse en sus nuevos asentamientos para pugnar por su derecho a habitar dicho espacio y a la vez su derecho a conservar sus tradiciones natales, por encima de la colonización cultural que ejercía esta potencia en todo el mundo y más en su territorio.

Es así como esta nueva oleada migrante tuvo a jóvenes que se unieron para hacer surgir el *graffiti chicano*. Un estilo diferente de graffiti que nacía en respuesta a diferentes disputas y

que elaboró diversas herramientas estéticas para expresarse en el espacio público, entre ellas: elementos visuales de la cultura mexicana (calaveras, vírgenes, personajes que representaban la manera de vestir de sus grupos, etcétera) y del ejercicio de la religión católica a la manera latina, así como texto en mensajes encriptados, con una caligrafía totalmente distinta al *subway graffiti*, y una preferencia por el blanco y negro y grandes murales, por encima del color, el texto y la firma.

A la suma de esta gráfica se deben añadir, como señala Gerardo García Luna:

...los discursos alternos entremezclados con estampas guadalupanas y luchadores como personajes de la cultura popular. Del cine de oro mexicano, se retoman las imágenes de los actores Germán Valdés Tin-Tan y Pedro Infante. (...) Este sincretismo de imágenes, de lo pre-hispánico y lo popular, tiene íconos recurrentes y discursos (...) Con el mismo afán y sentido poético de ese patrimonio y esa herencia perdida, se muestra como representación renovada del pasado mesoamericano producida ahora por grupos chicanos, cholos y demás tribus urbanas de frontera y barrio marginal. Este tipo de evocaciones en el graffiti actual son comunes, hacen las veces de un libro de texto no autorizado que exalta el orgullo de ser autóctono, pero con una visión pictórica eurocéntrica que evita cualquier dejo de marginación social¹³⁹.

En el caso del graffiti en el Bronx se disputaba el espacio de expresión, el embellecimiento de los espacios, la posibilidad de intervenir en el entorno con el color y de asociarse libremente con los pares, en tanto que los actores que estaban colocados en el lugar de la autoridad disputaban, con estos grupos de jóvenes desde esta posición, la propiedad social y el uso de su criterio estético sobre dicha propiedad.

Como señala Ramírez Kuri:

Si bien lo público se refiere a formas jurídicas de propiedad, su significado va más allá del marco legal que define la relación entre lo público y lo privado. Nuria Cunnill Grau explica que en el sistema capitalista destaca la propiedad pública estatal, inscrita en el poder del Estado; la pública no estatal,

¹³⁹ García, Luna Martínez, Gerardo, *La dimensión visual de la urbe. Consideraciones generales de la Ciudad de México, como espacio mediático de las distintas manifestaciones visuales y sus generadores sociales*, Tesis Doctoral, España, Universidad Politécnica de Valencia, 2015, p.p. 329-330

de interés público, sin fines de lucro y regida por el derecho privado; la propiedad corporativa, que no tiene fines de lucro y protege los intereses grupales, sectoriales o de corporaciones, y la propiedad privada, con fines de lucro y de consumo privado colectivo (Bresser Pereira y Cunill Grau, 1998: 31PP 13)¹⁴⁰.

En el *subway graffiti* la respuesta policiaca estaba encaminada hacia el control social, en el que se construyó todo un sistema de violencias simbólicas encabezadas por cámaras, mallas ciclónicas y perros que defendían los espacios en que se guardaban los trenes. Estas violencias, incitaron en los jóvenes escritores nuevas maneras de superar las limitaciones, más emocionantes, más transgresoras, pero también más peligrosas. En esta guerra, tal cual como en las guerras bélicas, hubo muertos que intentando expandir su firma, perdieron partes del cuerpo o la vida. La disputa se acrecentó, se hizo más férrea y las violencias físicas y simbólicas escalaron. Lo que colocó a la transgresión encima de la estética: los estilos perdieron su intención de perfección, porque las limitaciones priorizaron la rapidez a la expresión, es decir, la adrenalina por encima del trazo.

Bataille señala en el nacimiento del arte que:

...las prohibiciones mantienen -si se puede, y en la medida en que se pueda- el mundo organizado por el trabajo al abrigo de las perturbaciones introducidas sin cesar por la muerte y la sexualidad: esta durable animalidad que sin cesar introduce en nosotros, si se quiere, la vida y la naturaleza, que son como el barro del que asomamos. (...) Cuando en el Paleolítico superior, en la Edad del Reno, el trabajo fue superado por el juego, bajo la forma de actividad artística, esta misma era al comienzo una forma de trabajo, pero este trabajo tomaba la forma del juego.¹⁴¹

Bataille afirma que la relación entre la regla y el trabajo es igual de importante en la construcción de la cultura como lo es la relación entre el juego, la fiesta y la transgresión para posibilitar el arte.

Es por eso que la escalada confrontación violenta que se dio en los inicios del graffiti neoyorkino, pudo colocarse como expresión fundamental de este movimiento, antes que desa-

¹⁴⁰ Ramírez, Kuri, Patricia op.cit, *Espacio público, ¿espacio de todos?*, p. 14.

¹⁴¹ Bataille, Georges, *Lascaux o el nacimiento del arte*, No. 75.031 (44), Alción Editora, 2003, p. 51.

parecerlo, ya que la relación intrínseca entre el impulso creativo y la transgresión fortaleció la intención de producir, en vez de aniquilarla.

La norma se suspendía en la interacción con otros chicos, en sus relaciones sociales se abría un espacio para el juego en la ciudad que permitía detener por un momento el mundo conocido y pasar a un espacio de embriaguez que no pararía, pues la transgresión fue “la contrapartida necesaria al detenimiento, del retroceso de la prohibición”¹⁴², que se reproduce a pesar de la angustia experimentada.

Figueroa se sorprende de que los estudios de graffiti poco hayan contemplado el papel del juego, mientras que mucho se han detenido en el vandalismo y la transgresión, sin encontrar que la relación entre la transgresión y el juego, se halla justamente en el nacimiento del arte. Por eso resalta, como ya se ha dicho, que “no importa que se añadan otros objetivos. Esta es la mecánica más honesta y simple del juego, que se irá ampliando con el paso del tiempo: llegar el primero, llegar más lejos, llegar más alto, hacerlo más grande [...] permanecer en el tiempo, transcender como un fénix más allá de sus cenizas”¹⁴³. Como puede verse hasta aquí, podemos sumar a los elementos ya mencionados el juego y el muro como medio y no como fin.

Por otro lado, en el graffiti chicano encontramos una forma de apropiación del espacio representada fuertemente por la migración y las implicaciones que en la construcción del sujeto implica haber dejado su espacio apropiado para llegar a otro donde no es deseado ni aceptado. El graffiti chicano encontró su particular manera de entrelazar la territorialidad con la estética. En éste, por encima de la transgresión, resalta el juego de la imagen que se debate entre lo icónico y lo encriptado, su mensaje revela y oculta.

Sus grandes murales enfrentaban la lucha entre diversas bandas latinas que se manifestaban en espacios donde los diversos problemas que enfrentaba el control policiaco en el propio territorio: robos, asesinatos, venta de drogas, racismo, ocupaban más a la autoridad y a los graffiteros al momento de la disputa, que la guerra abierta entre la autoridad y los chicos migrantes por el uso y apropiación de los muros. Habrá que entender que mientras que el *subway graffiti* visibilizaba las intervenciones en los muros de toda la ciudad y mostraba la cara de un Nueva York que se deseaba esconder, el graffiti chicano respondía a una *ghetificación* que le llevaba a estar en un

142 *Ibidem*, p. 51.

143 F. Figueroa, *Op. Cit*, p. 117.

DESAPARICION
DEL CUERPO
DE GRANADEROS

territorio en el que no se aceptaban extraños y que era también para los otros ciudadanos en la ciudad, lugar extraño o de extraños.

No casualmente, en 1969, la universidad de Stanford realizaba los estudios sociales conocidos como *Teoría de las ventanas rotas*, con el enfoque necesario para construir una investigación enfocada a la violencia basada en el desorden visual de los entornos, que inició con pruebas en espacios concebidos como *ghetto*.

Para 1968, México vivió en el espacio público la disputa por la libre expresión reprimida con la muerte. Parte de lo que quedó de aquellas expresiones fueron los miles de carteles que los jóvenes pegaron por la ciudad, así como algunas pintas, centradas en mensajes en contra del gobierno y el silencio que mantuvo con respecto a los jóvenes asesinados o desaparecidos en la Plaza de las Tres Culturas, el 2 de octubre de 1968.

La frase *2 de octubre no se olvida* ha sido eternizada en miles de pintas año tras año. A la fecha cuando parece diluirse aquella disputa por la libre expresión en el espacio público, hay quien sigue reiterando, 50 años después, *2 de octubre, no se olvida*.

Lo que deja entrever que las ciudades latinoamericanas de estos años, se enfrentaban a una representación violenta de cualquier forma de expresión en el espacio público: una característica de los gobiernos latinoamericanos que preparaban el terreno para la liberación de la economía 10 años después.

En el capítulo siguiente veremos que la idea de ciudad y de propiedad común en el Estado mexicano, conllevaría un graffiti periférico que podría ocupar la centralidad hasta entrado el siglo XXI.

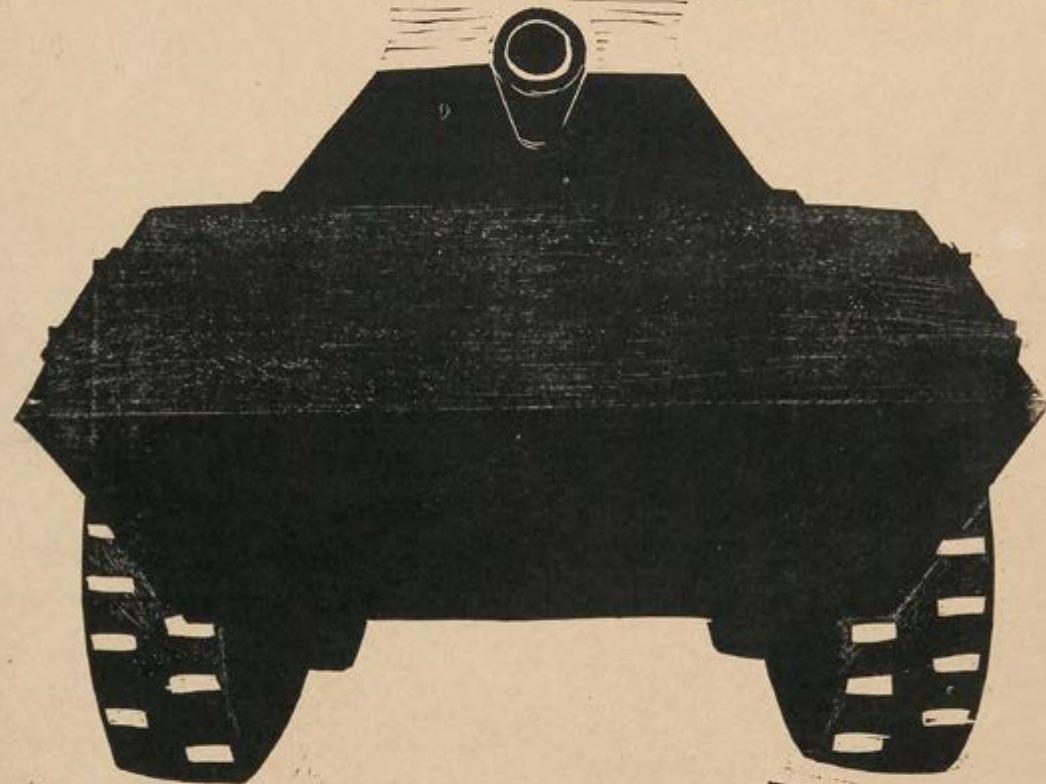
Del otro lado del mundo, el 13 de agosto de 1961, se levantó el muro de Berlín, que materializó por años el emblema de la disputa, dado que, como señala David Casado Neira, "durante la Guerra Fría el mundo occidental estuvo separado en dos partes, en dos macro naciones: la nación (bloque) capitalista y la nación (bloque) comunista, de las que éramos ciudadanos sin pasaporte [...] la materialización bruta de la contingencia histórica de la geopolítica y la evidencia de la frontera como acto de violencia que normalmente se oculta tras franjas de tierra intransitables y símbolos nacionales"¹⁴⁴.

Cartel utilizado en el movimiento del 68

México. MUAC / UNAM
<https://muac.unam.mx/exposicion/grafica-del-68>

¹⁴⁴ Casado Neira, D., "Las fronteras en el muro de Berlín: frente, fronda y solitón", *Papeles del CEIC*, CEIC (Centro de Estudios sobre la Identidad Colectiva), 2008, no 40, Universidad del País Vasco, "[En línea] Dirección URL: <http://www.identidadcolectiva.es/pdf/40.pdf>", Fecha de consulta: Diciembre de 2019, p 4

**ESTE
DIALOGO**



Cartel utilizado en el
movimiento del 68

México. MUAC / UNAM
[https://muac.unam.
mx/exposicion/grafica-
del-68](https://muac.unam.mx/exposicion/grafica-del-68)



Pinta realizada durante la
marcha del 2 de octubre
de 2017 en la Ciudad de
México.

Fotografía: Adrián
Martínez [https://acortar.
link/u6fx1](https://acortar.link/u6fx1)



Excélsior publicó el
cartón de Abel Quezada
que marcó una época.

Cartón de Abel Quezada
que marcó época

[https://acortar.link/
KPmE3](https://acortar.link/KPmE3)

Las disputas geopolíticas, implican personas e interacciones sociales, donde se contraponen intereses humanos que les atraviesan. La disputa estética en este muro tuvo que tardar algunos años, era de los espacios más protegidos en el mundo, transgredirlo para expresarse en él incrementaba la tensión y la angustia y poco tenía de juego, pero en 1984 Thierry Noir fue de los primeros documentados en intervenirlo de manera clandestina.

Según explica Noir en entrevista con Helena Celdrán para *20 minutos*: "sentía que necesitaba hacer algo contra ese aburrido muro. Era una especie de reacción física"¹⁴⁵. De acuerdo a la nota, llegó a Berlín con 24 años, con el objetivo de intervenir el muro, aún a sabiendas de que estaba prohibido pintarlo y que los soldados tenían órdenes de disparar a todo el que se acercara a él. Cinco años después, el 9 de noviembre de 1989, Günter Schabowski, en conferencia de prensa declaró la apertura inmediata de fronteras en Berlín Oeste:

A la pregunta de si la declarada apertura de fronteras va a afectar a Berlín Oeste éste contesta encogiéndose de hombros:

Schabowski: Bueno... sí, sí. Se pueden viajar de forma permanente a través de todos los pasos fronterizos entre la D.D.R. y la R.F.A., de hecho, a Berlín Oeste.

Pregunta: ¿Cuándo entra esto en vigor?

Schabowski: Entra, por lo que yo sé... inmediatamente, sin dilación (Hertle, 1999: 187)¹⁴⁶.

Los restos del muro no quedaron intactos. A su caída una parte de éste fue intervenida, expresando en imágenes la cohesión entre la euforia de libertad y el rechazo a la decisión geopolítica que alteró vidas y provocó muertos por años. Señala Enrique Manuel Pérez Sanjuán que "la caída del muro inspiró a muchos artistas más o menos espontáneos que cubrieron de graffiti los restos que se conservan. Hoy en día estos restos constituyen lo que se considera la mayor galería de pintura al aire libre del mundo, la *East Side Gallery* que tiene 1,3 kilómetros"¹⁴⁷. El graffiti realiza-

¹⁴⁵ Helena, Celdrán, "Thierry Noir, el primer artista que pintó sobre el Muro de Berlín", *20 minutos*, 1 de mayo de 2015, [En línea] Dirección URL: <https://www.20minutos.es/noticia/2117841/0/thierry-noir/muro-de-berlin/pintura/#xtor=AD-15&xts=467263> y <https://www.20minutos.es/noticia/2117841/0/thierry-noir/muro-de-berlin/pintura/> Fecha de consulta: Diciembre de 2019.

¹⁴⁶ Casado, Neira, David. *Op,cit.*, p. 17.

¹⁴⁷ Pérez, Sanjuán, Enrique, *La tipografía e información visual en el entorno urbano, la pintura mural y el graffiti*, un

do en estos pedazos del muro, para algunos considerado concretamente arte urbano, representan una disputa que por medio de la expresión visual, que subraya años de habitar un espacio dividido por razones geopolíticas, lejanas a la individual experiencia.

Para el 2007, según el artículo, que comparte Pérez San Juan, titulado *Los últimos defensores del Muro de Berlín*, se visibilizan ya nuevas disputas:

El traslado y almacenaje de 15 trozos del muro de Berlín, unos 18 metros, para llevar adelante la construcción de la sede del Ministerio Federal de Medio Ambiente provocó en la capital alemana una polémica y disputas con denuncia en los juzgados incluida. Todo quedó reducido a una tormenta en un vaso de agua. No obstante, quedó claro que cualquier cuestión relacionada con el muro que, durante casi 30 años, desde el 13 de agosto de 1961 hasta el 9 de noviembre de 1989, separó en la misma ciudad la dictadura prusiano-estalinista de la democracia y al capitalismo del comunismo lleva consigo un fuerte potencial de controversia¹⁴⁸.

Lo que muestra el artículo es que la doble significación de este muro, en parte por su contenido histórico, potenciado por el valor subjetivo de las imágenes en el mismo, le agrega un valor que intensifica la disputa por el espacio, no sólo el espacio del muro intervenido, sino su lugar material que representa un archivo histórico tangible, le dan significado.

En esta disputa participaron vecinos, autoridades y una empresa privada: Sony. Erich Stanke, comerciante de 47 años afirmaba:

(...) haber comprado 142 metros de muro a un oficial de fronteras de la desaparecida República Democrática Alemana en agosto de 1990, cuando el desmantelamiento del muro estaba en marcha y se disponían a llevárselo al basurero de la historia. Desde entonces, Stanke ha mantenido 57 procesos contra el Gobierno federal y el Estado federado de Berlín para conservar su muro. Según Bild Zeitung, Stanke lleva gastados en sus procesos contra el Estado nada menos que 460.000 euros. Los tribunales no le han reconocido la propiedad de sus metros de muro, pero Stanke, inasequible al desaliento, se mantiene firme en la defensa de lo que considera suyo¹⁴⁹.

lenguaje de expresión y comunicación. Tesis de maestría, Universitat Politècnica de València, 2011, p. 105.

148 José, Comas, "Últimos defensores del muro de Berlín," *El País*, 15 de Abril de 2007 [En línea], Dirección URL: https://elpais.com/diario/2007/04/15/domingo/1176609157_850215.html, fecha de consulta: noviembre de 2018.

149 *Idem*.

Más adelante señala el artículo que:

Alertado por unos amigos, Erich Stanke se presentó en el lugar de los hechos. (...) se celebró una especie de aquelarre entre policía, defensores del muro, representantes gubernamentales y hasta de la empresa Sony, propietaria de una parte de los solares. En un momento de la disputa, Stanke gritó al hombre de Sony: "¡Bájese usted de mi muro!". El ejecutivo replicó con la amenaza de acusarle de allanamiento de morada por invadir la propiedad ajena. También se mezclaban entre los disputantes algunos artistas de los que llenaron los restos de muro de *graffiti*, así como turistas¹⁵⁰.

El 22 de noviembre de 2018, *Euronews* publicó un artículo denominando *el muro de Berlín como galería intocable*, que señala que actualmente la *East Side Gallery* de Berlín se menciona como museo al aire libre, y que actualmente es defendido por "la Fundación Muro de Berlín, que se ha hecho definitivamente con la propiedad de este importante reflejo de la historia de Europa"¹⁵¹.

El paso del tiempo sobre este espacio fronterizo muestra un panorama de disputas diversas y el modo como sus actores se han posicionado y sumado a su defensa, o bien, a su destrucción.

Investigaciones de otra índole toman la caída del muro como parteaguas ideológico o histórico. En este caso podemos pensar que permitió una apertura de libertades y despertó a personas con relación a la significación y apropiación de los espacios.

Por otro lado, Fernando Figueroa, en entrevista, narra la disputa institucional en la que participaron académicos y autoridades a fin de defender un *graffiti* en Madrid. La firma de Muelle que se considera el escritor más emblemático de esta ciudad, su estilo da nombre a muchos de los graffiteros locales de aquellos tiempos como "flecheros" dado que Muelle colocaba una flecha como remate a su firma.

De hecho, señala Fernando Figueroa, en 2010, que participó al lado de Elena Gayo para solicitar a las autoridades de Madrid que no se borrara la firma de Muelle en la calle de Montera, en el centro de Madrid, muy cerca de la Plaza del Sol.

¹⁵⁰ *Idem.*

¹⁵¹ Euronews, "El muro de Berlín, una galería intocable," *Euronews*, 22 de noviembre de 2018, [En línea], Dirección URL: <https://es.euronews.com/2018/11/22/el-muro-de-berlin-una-galeria-intocable>, fecha de consulta: noviembre de 2019.



Firma Muerdo, estilo
flechero, Paseo de
extremadura, Casa de
Campo, Madrid, 2018.

Forografías para diario de
campo Cristina Soria



Elena Gayo, en entrevista, señala que los cambios que se generaron en la comunidad a partir de esta defensa, fueron, aunque muy pocos, importantes:

Sí que ha habido algunos cambios sutiles, pero quizás sólo sobre la figura de Muelle, ya que siendo como era un escritor de grafiti ahora hay algunos medios que le consideran artista urbano, algo que merecería una reflexión un poco más profunda y que podría estar basada en la existencia de una ética personal de Muelle para sus grafitis. Lo cierto es que su figura es más apreciada y se la relaciona con una época especial y de transición política que en España ha dejado una huella perdurable a lo largo de varias generaciones¹⁵².

Firma Menda, estilo
flechero, Estación Villa
Verde Bajo, Renfe,
Madrid, 2018.



Coincide con el inicio del siglo la creación del Observatorio de Arte urbano en 2011 enfocado al debate sobre los criterios para la conservación, o no, de ciertas intervenciones en los espacios públicos de España. Académicos y creadores intercambian y contraponen posturas en la revista *Street art conservation*. En esta revista se debate la viabilidad de la conservación del graffiti, entendido como letra, y del llamado arte urbano, entendido como intervención icónica de los espacios. Se discute también la viabilidad y conservación del arte público.

Juan Carlos Argüello, Muelle, tuvo sus propias disputas con la autoridad y aunque no fue el único, su caso representa la visión de ciudad que tuvo la autoridad madrileña en su tiempo y, por tanto, ejemplifica el cómo las instituciones consideraban estas intervenciones en una época que para el país se pasaba de la represión a la libertad.

Comenzó plasmando su firma en los alrededores del barrio de Campamento y, luego, se extendió por la ciudad. En un principio la policía sospechaba que enviaba mensajes en clave para el narcotráfico y, más tarde, identificaron su acción con el graffiti neoyorkino.

Firma de Muelle,
calle Montera,
Madrid España, 2018

Forografías para diario de
campo Cristina Soria

En España se considera a Muelle el líder del movimiento flechero, también conocido como graffiti autóctono madrileño, pues en su momento, las intervenciones de los jóvenes flecheros se encontraban exclusivamente en espacios públicos de la ciudad de Madrid. Argüello registró su firma, tiempo después, lo que se encuentra muy presente en ésta, ya que siempre remata con una R encerrada en un círculo, referente a marca registrada.

Estos ejemplos muestran el cambio de tono de las disputas por los espacios por el ejercicio de la libertad de expresión en el espacio público. Dan cuenta de que los actores se van sumando a dichas disputas. Este tránsito da cuenta de un cambio en la visión de la institución, un acercamiento a ésta, así como la participación cada vez mayor de los graffiteros en la problemática social propia de los espacios que intervienen. Con sus imágenes y con su presencia defienden su uso y apropiación del espacio. Y a la llegada del siglo se permiten mirar a la institución gubernamental como órgano de justicia en estas disputas.

Mientras que en el graffiti de los años 60's y 80's no hay señales de que los graffiteros recurran a las instituciones para apelar derechos sobre el uso del espacio público, o de la aceptación por parte de los viandantes de sus intervenciones. A partir de los 90's hay cierta mirada al Estado y a los derechos que pueden ser ejercidos por parte de los actores del graffiti.

Vemos, entonces, tenues lazos entre el graffiti y la institución, desde los principios de esta práctica, ya que Muelle registró su firma ante la autoridad, y Erich Stanke compró a un militar el trozo de muro de Berlín por el que pelearía llegado el siglo XXI. Asimismo, entendemos que el propio militar se desmarcó de las órdenes de una ideología socialista para comercializar con dicho trozo de muro.

Hoy en día existen asociaciones civiles que pugnan frente al Estado por los espacios intervenidos como son: La Fundación Muro de Berlín, el Observatorio de Arte Urbano, INDAGUE: Asociación Española de Investigadores y Difusores de Graffiti y Arte Urbano¹⁵³, y en México, el Fideicomiso Centro Histórico.

Si diversas personas en la actualidad están abiertas a prestar sus bardas para que los graffiteros las intervengan con total libertad y con su propio material, que ya no consta de latas que tienen usos diversos al graffiti, sino de marcas especializadas que han abierto todo un mercado

¹⁵³ De acuerdo a Jaime Gómez Muñoz, INDAGUE es una estructura organizativa dedicada a fortalecer los estudios vinculados al mundo del graffiti y el anexo arte urbano, con el objetivo de documentarlos, de hacer historia desde una perspectiva autosuficiente, creativa, heterogénea, ética, crítica y con mayor rigor científico. En el prólogo a: Figueroa Saavedra, Fernando, Graffiti y Civilización, p. 1.

GI
AM



24/7

Welle
1000m

Love shop



ESQ



Firma de Muelle,
calle Montera,
Madrid España, 2018.



Puesto de periódicos
Homenaje a Muelle,
Barrio de Campamento,
2018

Forografías para diario de
campo Cristina Soria



Barrio de Campamento,
2018



Puesto de periódicos
Homenaje a Muelle,
Barrio de Campamento,
2018

Forografías para diario de
campo Cristina Soria



Detalle con la firma de Muelle en el puesto de periódicos, Barrio de Campamento, 2018

Forografías para diario de campo Cristina Soria

dedicado a la práctica y extensión del graffiti y que están registradas, pagan impuestos y son reconocidas por la autoridad.

Entonces, ¿qué ha colocado la pugna por el espacio público de expresión para el graffiti, en los marcos y discusiones más cercanos a la legalidad?, ¿cómo se sumó la sociedad civil a la apreciación de las estéticas manifiestas en su espacio habitado para llevarlos a expresarse en defensa del graffiti? y ¿qué les animó a confiar en las propias instituciones para ejercer sus derechos de defenderlo?

En mi opinión, tiene un peso fuerte la estética y la imagen que se presenta en cada inter-



vención pero está entrelazada con el cambio de Estados abiertamente autoritarios a Estados que dicen pugnar por la libertad y la expresión de sus ciudadanos, cuando están abiertamente involucrados con grandes capitales y juegan los usos de los espacios en niveles distintos a los de la ciudadanía, lo que ha provocado que las represiones y las expulsiones se vuelvan nebulosas, dudosas u ocultas, dependiendo el caso. A propósito Efeks, menciona lo siguiente:

Sitio web de INDAGE:
<https://indagueblog.wordpress.com/>
 (2019)

En México las bardas siempre se han pedido, desde que el graffiti apareció siempre hubo la necesidad de hacer cosas cada vez más y más elaboradas, era como que parte del desafío, entonces con

la influencia de las revistas extranjeras, se veían murales en distintas partes del mundo que parecían ser legales, piezas y producciones completas en casas enteras. Eso sólo se podría hacer pidiendo prestado el muro, y pues antes, hablo de cuando yo empecé, 1998, 1999, igual te las prestaban, pero sí era un poco más difícil. No había tanto graffiti, por lo mismo no había tanta apertura, no era bien visto.

Hoy en día, hay muchos murales por la ciudad, muchos graffitis, la gente lo ve en todos lados, en las redes sociales, en las galerías, en la publicidad, en los negocios. Entonces, ya es algo que poco a poco gana adeptos, y aunque a mucha gente le sigue incomodando ver pintas, o sigue viéndolo como algo vandálico, hay más gente que ha terminado por aceptarlo¹⁵⁴.

Este panorama muestra un proceso de re-significación del graffiti como producto cultural y de la propia producción social del espacio público en que se manifiesta. Muestra como cambia lo que importa pelear. De hecho, al resignificarse esto, ciertas coyunturas y espacios determinados permiten que se sumen actores y se disuelvan o resuelvan disputas, porque en los espacios materiales se producen constantemente nuevos espacios sociales al cambiar los tiempos, las ideas y las personas.

Los actores que disputan el espacio, un espacio material que se requiere para hacer graffiti son aquellos que lo hacen y los dueños de la propiedad privada que pueden ser instituciones o sociedad civil y organismos gubernamentales cuyo objeto es defender el uso legal de dichos espacios o monopolizar el control de su uso y apropiación.

Al final de esta tesis, presento un extracto del panorama de diversos actores y disputas en concordancia con su espacio y su tiempo en la historia del graffiti: Cuadro 2: Actores y disputas en la historia del graffiti.

La idea es visibilizar algunas realidades sobre el graffiti, mostrando las políticas de estado reflejadas en las instituciones de acuerdo al momento y el lugar en que se han suscitado.

En el siguiente apartado, me centro en las generalidades del graffiti en México a fin de identificar cuales son las características propias de este espacio, para entrar de lleno, en el siguiente capítulo, donde se abordan dos específicas unidades de observación que elegí para este estudio.

¹⁵⁴

Cristina, Soria Valdés, *Entrevista personal* Efeks, Ciudad de Méxicom 27 de febrero de 2019

El graffiti rompe y devela lo que apesta, lo que molesta e incomoda, la estructura y los estándares.

Es sabido que los y las escritoras de los muros son personas con alto alcance en el espacio urbano, en su espacio re-tomado y al escribir su mensaje este puede llegar a rincones sin fin a un sin fin de rincones mentales también.

DAVID BONILLA SERRANO

1.4. El graffiti en México

Hasta aquí se entiende que el graffiti es un fenómeno urbano que se representa en el espacio público de las ciudades, mayoritariamente, aunque no exclusivamente en ciudades capitales y de frontera.

En este apartado, muestro algunas de las disputas locales que generó el graffiti en México a modo de seguir la trayectoria del rechazo a la aceptación en el caso particular de este país. Este seguimiento se concentrará en las particularidades de las disputas espacio-territoriales y estéticas, que de manera particular se han entrelazado para conformar el graffiti mexicano. La idea central es que terminado este capítulo, el lector pueda identificar las coincidencias y disparidades entre las principales ciudades en las que se ha hecho graffiti, y el movimiento espacio territorial que ha trazado esta expresión en México. Un movimiento que, a mi parecer, expresa una clara transculturación, que le da al graffiti mexicano una identidad social y estética, a través de los puntos de encuentro entre el graffiti legal e ilegal y, por ende, entre los habitantes de las ciudades, las instituciones y los grupos de graffiteros.

Como ya se dijo, existe un mito que posiciona a Tijuana como el primer lugar de este país en que aparece una *pinta*. Aunque una interpretación histórica lineal de este fenómeno urbano me parece más que arriesgada y, tal vez, imposible. A fin de proporcionar, al lector o lectora, un panorama más amplio de esta expresión en mi país de origen, retomaré esta afirmación para trazar una línea imaginaria que se dibuja espacial y temporalmente, que permita explorar un recorrido del norte hacia el sur de México, con el fin de describir algunas de las características más representativas del graffiti nacional, desde algunos ejemplos significativos de lo acontecido en sólo algunas de sus ciudades. No sin dejar de subrayar que no son las únicas, ni que este movimiento espacio-territorial se dio a manera unidimensional sobre unos cuantos espacios del país.

Para Gerardo García-Luna Martínez “frente a las estrategias de valoración simbólica y de exclusión al acceso del control mediático”¹⁵⁵, que existen en el país y que controlan las avenidas más transitadas de las principales ciudades, se encuentra el Street art y el graffiti.

En su trabajo sobre al color y la iconografía de la urbe afirma que esta expresión visual callejera “presenta una apropiación de signos e imágenes, siendo esto lo que fortalece de alguna manera, la identidad del sector marginal que las produce y enaltece”¹⁵⁶. En su estudio se observa su interés en una apropiación simbólica de las imágenes de la cultura del país, que a mi parecer es la herramienta con la que en el espacio material, los productores se apropián de los lugares. Por tanto, la apropiación de ciertas imágenes tomadas de la historia y la identidad propia de los grupos de creadores que invaden la ciudad con las mismas imágenes que representan sus raíces étnicas y culturales y que permiten una conquista simbólica y espacial a través de la gráfica.

Como bien señala García Luna Martínez, “los grupos que los elaboran, a veces migrantes, muestran desigualdades entre sus lugares de origen y los sistemas culturales de ciudades con economías más prósperas y con discursos mediáticos dominantes dispuestos en ese escenario cotidiano y rutinario del diario andar”¹⁵⁷. Para él existe un choque violento y multicultural entre “la identidad étnica y la conformación de la otredad (que) representa un acto de subversión de estas minorías; que encuentran en la gráfica urbana un espacio de conmemoración para plasmar lo que son y lo que los representa”¹⁵⁸. La apropiación simbólica que hacen estos actores se entenderá, para esta tesis, como el lugar de enunciación en el que y desde el cual se expresa el graffiti.

1.4.1. Tijuana

El graffiti que llegó a Tijuana, es muestra de un intercambio transfronterizo que desde los inicios del movimiento ha optado por transgredir la política migratoria, que tiende a restringir los intercambios sociales que se han dado desde siempre entre los habitantes de estas dos naciones.

¹⁵⁵ G. Luna, Martínez, *Op. cit*, p. 328.

¹⁵⁶ *Idem*, p 328.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p 328-329 (revisar cita)

¹⁵⁸ *Idem*, p 329 (revisar cita)

De acuerdo a las entrevistas que realiza Jorge Francisco Sánchez López, muchos graffiteros del HEM consideran que “ha crecido la importancia de tomar el muro que divide a las comunidades binacionales”¹⁵⁹. En este sentido, el graffiti de Tijuana comenzó como una de tantas respuestas de jóvenes en ambos países que se sumaron a una comunicación compartida entre migrantes, retornados y nacionales.

En contraparte, tanto quienes integran los *crews*¹⁶⁰, como muchos profesionales de la imagen, reconocen que esta ciudad recibió la herencia de la producción de Nueva York y San Francisco, ciudades reconocidas a nivel mundial como las capitales iniciadoras del graffiti en América.

En 1991, el HEM, Crew tijuanense, uno de los Crews más reconocidos hoy a nivel mundial, se reunió por primera vez para discutir la decisión colectiva de “tomar Tijuana y dejar huella visible de su trabajo”.¹⁶¹ De acuerdo a Shente, no es en sí esta decisión colectiva el inicio del graffiti en Tijuana, pero sí el inicio de su visibilidad, puesto que anteriormente, el graffiti que se hacía ocupaba lugares escondidos y su visibilidad era muy poca. Sin embargo, el acuerdo del HEM Crew determinó un acto comunicativo fundamental para este producto cultural: la propagación¹⁶².

Al mirar la producción que se ha hecho en los espacios fronterizos que se disputan, como es el caso de la ciudad de Tijuana, se hace evidente el modo en el que se eternizó este acuerdo, ya que como menciona García Luna Martínez la iconografía prehispánica está fuertemente presente en ciudades fronterizas como Tijuana, Baja California Norte, Ciudad Juárez, Chihuahua, Matamoros, Tamaulipas, y se observan también “en metrópolis norteamericanas como Los Ángeles, Chicago y Nueva York, en cuyos muros, terrenos baldíos y solares de zonas marginales se muestran

¹⁵⁹ Sánchez, Jorge, Francisco (Jofras), *H.E.M. La transculturación del graffiti en la frontera México - EE.UU.*, Actas del IX Encuentro Internacional de Historiografía:Transculturación: Espacios y tiempos, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2014, p. 18.

¹⁶⁰ Crew se le denomina a un grupo de graffiteros que tratan de llevar lo más lejos posible su “marca” dentro del espacio de una ciudad.

¹⁶¹ X, Claudia, "Historia del Graffiti en Tijuana... CHENTE HEM CREW", Zona Zero, 24 de junio de 2010, [En línea] <https://expresionurbana.wordpress.com/2010/06/24/historia-de-graffiti-en-tijuana-chente-hem-crew/> última consulta, 20 de noviembre de 2017.

¹⁶² Este grupo se cruzó ilegalmente a San Diego para expandir sus pintas más allá del territorio, logró una invasión del espacio de San Diego de tal calidad, que el Crew conocido como los Sandieguinos los reconoció y respetó alejando espacios de colaboración mutua. Este fue el inicio de un Crew que hoy día tiene integrantes a nivel mundial y que ha llevado su nombre a pintas en todo el mundo.

grecas, escudos (chimalli) y deidades mesoamericanas que resurgen como estandartes de la mexicanidad"¹⁶³.

En el marco legal, las autoridades de Tijuana, y cierta parte de la ciudadanía, han considerado al graffiti un signo de delincuencia y poca estabilidad gubernamental, por lo que desde 1997 la legislación en esta ciudad ha determinado diversas penas para quienes incurran en este acto, denominado por la mirada policiaca como vandálico. Sin embargo, los cambios de postura en sus acuerdos de ley, con relación al graffiti, expresan que a su idea del graffiti como acto vandálico, se le han sumado otras interpretaciones, que se han ido modificando en tanto que la propia práctica del graffiti en esta ciudad fue sumando actores y estéticas.

En junio de 2006, la Ley de Baja California pronunció la llamada Ley Antigraffiti que sanciona la pinta ilegal como daño en propiedad ajena con penas de 3 a 6 años de cárcel y multas de hasta 300 salarios mínimos¹⁶⁴.

En 2012, de acuerdo al Unidíario Informa, David Saúl Guakil, titular de la Secretaría de Desarrollo Social Municipal, declaró en relación al programa *Tijuana Blanca* que "el graffiti es uno de los mayores problemas sociales que tenemos que atacar en esta área"¹⁶⁵. Dicho programa asignó presupuesto para pintar las paredes del Ayuntamiento de Tijuana de color blanco.

El 18 de febrero de 2016, la XXI Legislatura de Tijuana se reúne con el interés de "exhortar al Presidente Municipal de Tijuana, a fin de rescatar inmuebles abandonados para que se canalicen como espacios para trabajos para el "graffiti" artístico legal con los jóvenes que realizan pintas ilegales sin control, dentro del programa municipal "Jóvenes en Riesgo"¹⁶⁶.

Hay en esta legislatura una postura con respecto al graffiti, que lo relaciona con la ciudad, al hablar de rescatar espacios para el graffiti artístico, como parte de su programa. Pero, ¿qué quiere decir graffiti artístico para esta Legislatura?

¹⁶³ G. García, Luna, *op. cit.* p. 329.

¹⁶⁴ Sánchez, López, *op.cit.* p. 20.

¹⁶⁵ Uniradio Informa, "Pone en marcha programa de limpieza 'Tijuana Blanca'", *Uniradio Informa*, 24 de febrero de 2012: 1. [El línea], dirección url: <https://www.uniradioinforma.com/noticias/tijuana/100606/pone-en-marcha-programa-de-limpieza-tijuana-blanca.html>, última consulta, 21 de noviembre de 2017.

¹⁶⁶ Partido de la Revolución Democrática, "Acuerdo", *PRD*, 18 de febrero de 2016, Dirección URL: http://www.congresobc.gob.mx/Parlamentarias/Documento/ACUERDO_DAVALOS_18FEB2016.pdf, PRD, última consulta 21 de noviembre de 2017.

Desde la perspectiva de la teoría de la imagen en el graffiti como imagen hay una variedad de funciones comunicativas que, de acuerdo a su grado de iconicidad y su nivel pragmático, permiten clasificar las imágenes y diferenciar la intención comunicativa que hay entre unas y otras.

De acuerdo a los 11 niveles de las escalas de iconicidad que propone Justo Villafaña, para la imagen fija aislada: "las imágenes pueden ser clasificadas y posteriormente definidas en función de múltiples criterios. [...] el primero de estos criterios, quizás el más natural, ha de ser el grado de correspondencia que las imágenes guardan con la realidad que modelizan"¹⁶⁷. Según su propuesta, "del grado de iconicidad de una imagen depende, a veces, la mayor o menor idoneidad de ésta para desempeñar determinada función pragmática"¹⁶⁸. En donde una fotografía tendría un grado 6 de los 11 que propone bajo el criterio de que "cuando el grado de definición de la imagen esté equiparado al poder resolutivo del ojo medio"¹⁶⁹; una pintura realista tendría el grado 6 ya que "restablece razonablemente las relaciones espaciales con un plano bidimensional"¹⁷⁰; una representación figurativa no realista tendría el grado 5, un pictograma del grado 4, puesto que en éste "todas las características sensibles, excepto la forma, están abstraídas"¹⁷¹. Y una representación no figurativa posee el grado 1 de iconicidad puesto que "tienen abstraídas todas las propiedades sensibles y de relación"¹⁷².

Para más claridad, a continuación, coloco la propia tabla que Villafaña ofrece para clasificar las imágenes y ejemplos de cada uno de los grados de iconicidad de 1 al 11.

167 Justo, Villafaña, *Teoría de la imagen*, Madrid: Pirámide SA, 1996, p. 39.

168 *Ibidem*, p 40.

169 *Ibidem*, p 41.

170 *Ibidem*, p 41.

171 *Ibidem*, p 41.

172 *Ibidem*, p 41.

Escala de iconidad para la imagen fija-aislada¹⁷³

GRADO	NIVEL DE REALIDAD	CRITERIOS	EJEMPLO
11	LA IMAGEN NATURAL	Reestablece todas las propiedades del objeto. Existe identidad	Cualquier percepción de la realidad sin más mediaciones que las variables físicas del estímulo.
10	MODELO TRIDIMENSIONAL A ESCALA	Reestablece todas las propiedades del objeto. Existe identificación, no identidad	La Venus de Milo
9	IMÁGENES DE REGISTRO ESTEREOESTÉTICO	Reestablece la forma y posición de los objetos emisores de radiación presentes en el espacio.	Un holograma
8	FOTOGRAFÍA EN COLOR	Cuando el grado de definición de la imagen esté equiparado al poder resolutivo del medio	Fotografía en la que un círculo de un metro de diámetro situado a mil metros sea visto como un punto.
7	FOTOGRAFÍA EN BLANCO Y NEGRO	Igual que el anterior	Igual que el anterior
6	PINTURA REALISTA	Reestablece razonablemente las relaciones espaciales en un plano bidimensional	Las meninas de Velázquez
5	REPRESENTACIÓN FIGURATIVA NO REALISTA	Aún se produce la identificación, pero las relaciones espaciales están alteradas	Guernica de Picasso. Una caricatura de Peridis
4	PICTOGRAMA	Todas las características sensibles, excepto la forma están abstraídas	Siluetas. Monigotes infantiles
3	ESQUEMAS MOTIVADOS	Todas las características sensibles, abstraídas. Tan solo restablecen las relaciones orgánicas.	Organigramas planos
2	ESQUEMAS ARBITRARIOS	No representan características sensibles. Las relaciones de dependencia entre sus elementos no siguen ningún criterio lógico.	La señal de circulación que indica -ceda el paso-
1	REPRESENTACIÓN NO FIGURATIVA	Tienen abstraídas todas las propiedades sensibles y de relación	Una obra de Miró

173

Idem, pp 41-42.

Nivel de realidad

GRADO	NIVEL DE REALIDAD	FUNCIÓN PRAGMÁTICA
11	IMAGEN NATURAL	RECONOCIMIENTO
10 9 8 7	MODELO TRIDIMENSIONAL A ESCALA IMAGEN DE REGISTRO ESTEREOSCÓPICO FOTOGRAFÍA EN COLOR FOTOGRAFÍA EN BLANCO Y NEGRO	DESCRIPCIÓN
6 5	PINTURA REALISTA REPRESENTACIÓN FIGURATIVA NO REALISTA	ARTÍSTICA
4 3 2	PICTOGRAMAS ESQUEMAS MOTIVADOS ESQUEMAS ARBITRARIOS	INFORMACIÓN
1	REPRESENTACIÓN NO FIGURATIVA	BUSQUEDA

La preocupación por aclarar en una ley el rescate de espacios para el graffiti artístico, implica los niveles de iconicidad del graffiti y cómo se atenderá en el programa planteado. Marcadamente, se ve implícito en las decisiones sobre qué expresiones de esta práctica serán aceptadas como legales en los espacios públicos y cuáles no.

En esta ley se plantea como próximo a ser aceptado el graffiti con grados de iconicidad entre 5 y 6, de los que en la siguiente página se muestran ejemplos.

Por otro lado, el graffiti con un grado de iconicidad entre el 1 y el 4, queda fuera de estos planteamientos, y a éste le corresponden las sanciones referentes al vandalismo.

Cabe aclarar que la legislación no señala explícitamente su conocimiento de estos grados, pero los mismos, ampliamente conocidos en la teoría de la imagen, permiten discernir los criterios visuales a los que las legisladoras y legisladores se apegan reiteradamente para determinar la validez estética de un graffiti y, por ende, su naturaleza vandálica o artística. En efecto, sería sumamente enriquecedor que se reflexionaran y repensaran los criterios supuestamente estéticos, desde los cuales se desarrollan las propuestas de ley relacionadas con la imagen. A fin de dejar claro que éstos tienden más a ser de naturaleza claramente icónica antes que estética, y que el uso de la palabra artística encasilla y aborda una concepción del arte que está lejos de responder a criterios contemporáneos sobre el mismo.

Quien avance sobre este apartado descubrirá que, en el graffiti, la disputa estética suele partir de una disputa por el espacio para expresar ciertos grados de iconicidad, la disputa entre texto e imagen. Ambas atraviesan en Tijuana la expresión del graffiti y establecen en conjunto la estética de las calles.

Así, encontrarán que no sólo quienes legislan hacen una diferencia entre estos grados de iconicidad, los propios actores del graffiti suelen tener muy clara esta diferencia. Para algunos, hoy en día, el grado de iconicidad es la diferencia entre pintar ilegal y pintar legal, y suelen pasar fácilmente de un estilo a otro. Por el contrario, hay quienes se colocan en un lugar lejano al graffiti relacionando los altos grados de iconicidad de sus piezas con el arte urbano y colocando a todo lo que usa texto o símbolo con un grado de iconicidad entre 1 y 2, como una práctica distanciada del arte que no tiene objeto ni razón de ser.

Por su parte, las autoridades buscan, para sus programas de jóvenes y sus espacios centrales, estilos con iconicidades altas, y marginan a cualquier otra expresión estética más difícil de digerir. Así, la mayoría de ciudadanos dirá abiertamente que le agradan en demasía las expresiones altamente icónicas y le ofenden las expresiones encriptadas.

Una hipótesis que requerirá un estudio más profundo es que justo la disputa estética entre dos naturalezas distintas de imagen se filtra en las disputas de otra índole sobre la producción del graffiti en México. Más allá de que una u otra expresión sea bella o abyecta, poseen una estructura estética distinta. Y por el momento una gran mayoría de personas en diversas ciudades han educado su mirada para recibir cierto tipo de expresión. Es a partir de lo visible de la imagen, que una vez que aparece el graffiti en el espacio público, se filtran estas expresiones en disputas múltiples, las cuales versan sobre la legalidad y la ilegalidad, sobre el centro y la periferia, sobre la marginación y la inclusión, sobre lo que es arte o mercado del arte y aquello que no, sobre quién pinta gratis y quién vive de eso, aquello, entonces, que queda fuera y, por ende, se borra.

Como puede verse, la ley mencionada se refiere a un alto grado de iconicidad en la expresión y, por tanto, el menor grado de abstracción se refiere a expresiones cuya función pragmática es artística en el nivel más icónico, en su tabla el nivel 6, dejando de lado aquellas que, aunque pudieran también tener una función artística, están o en el nivel 5 de la tabla o en el nivel 1, es decir, o bien, es una representación figurativa no realista o bien es un pictograma, o una representación no figurativa.



Grado de icomnidad 5

Calle Miguel Servet
Proyecto MUROS 2016 -
TABACALERA - ESPACIO
DE ARTE URBANO
Autor Digo Diego
(Fotografía 2018)

Fotografías para diario de
campo Cristina Soria



La clasificación teórica que desarrolló Villafaña, nos servirá en adelante para identificar la disputa estética que veremos muchas veces repetida en el ámbito del graffiti y que se ha filtrado en el discurso de las autoridades para su rechazo, o aceptación del graffiti en su política pública.

Por ejemplo, la exhortación adelante citada muestra un cambio en la percepción del graffiti por parte de los legisladores de la entidad y deja ver la relación que tienen tanto los grados de iconicidad como la función pragmática en el lenguaje público administrativo:

Que el programa Jóvenes en Riesgo no se limite solamente a los que han cometido un delito y este programa se considere como regenerativo desde el ángulo de la seguridad pública, la propuesta es de que hay que invitar y rescatar el mayor número de jóvenes *graffiteros* que se dedican a la pintas de casas y negocios, Y QUE COMPRENDAN QUE NO ESTAN SOLOS, QUE HAY INTERÉS EN AYUDARLOS a integrarse a la comunidad tijuanense, respetando sus propias expresiones culturales, siendo partícipes del embellecimiento de Tijuana, en las colonias DONDE MÁS ESTÁN AFECTADAS POR EL GRAFFITI, realizando murales artísticos legales sin necesidad de ser reprimidos por manifestar sus pintas. (Partido de la Revolución Democrática, 2016)¹⁷⁴.





Parabús: Circunvalación Sta. Eduwiges - fte. Venezuela



Puede tomarse como ejemplo El cruce del Espacio Mural *Ésta es mi tierra y El muro* en las playas de Tijuana, para entender lo que para México representa el ejercicio del graffiti en el espacio público, dado que este sitio en Tijuana ha hecho confluir a varios actores: artistas urbanos (algunos de ellos parte del movimiento del nuevo muralismo mexicano) y graffiteros.

Marcas comerciales y vecinos han confluído en diversos momentos con el fin de hacer a su manera lo que en un principio hicieron los jóvenes del HEM crew: responder a las cada vez más escaladas políticas migratorias.

Las constantes intervenciones pictóricas en la frontera representan la respuesta civil por las reiteradas disputas que han tenido México y Estados Unidos, y que han colocado a todo el país en una posición de frontera, una frontera extensa, que marca la diferencia entre el país con más poder global en el mundo y una de las zonas culturales que más han padecido el poderío hegemónico: Latinoamérica.

La particularidad de este espacio es que ha sido intervenido por tan diversos actores, que muchas de las expresiones que se encuentran confluyen y hacen un entramado entre graffiti realizado por graffiteros, graffiti realizado por otro tipo de ciudadanos que no se asumen graffiteros y graffiti realizado por artistas urbanos. Se ve además la participación de patrocinadores comerciales, la organización de la sociedad civil, y la intervención del graffiti clásico, nocturna e ilegal.

Como un ejemplo, Jesús Alonso Delgadillo, quien firma El Norteño, originario de Guadalajara, como tal, no se asume graffitero. Sin embargo, sus estudios de Diseño Gráfico en Tijuana y su formación en Argentina, al especializarse en la intervención de espacios públicos a través de murales, le dieron herramientas para intervenir la calle, y el espacio que eligió fue la ciudad de Tijuana.

En su opinión, a las personas les ofenden los tags y las letras, pero tiene una fuerte aceptación por los murales. Él considera que Tijuana es una “ciudad herida por el graffiti” y se asume como artista urbano. El Norteño colaboró en 2011 con el gobierno de Baja California para modificar el entorno por medio del arte urbano. Esto según el canal de Noticias Ya Frontera.

En 2014, la cerveza Indio creó un festival para intervenir la reja de la frontera, y en 2016 el artista y muralista Enrique Chiu comenzó en este espacio un proyecto en solitario del que hoy participa la población nacional y extranjera en busca de llegar a pintar toda la frontera norte en una causa conjunta llamada *El muro de la fraternidad*.

Actualmente Enrique Chiu es director de la Organización Mural de la Hermandad. La institucionalización de un acto de intervención espacial está atravesado por el arte urbano y el arte

Grado de iconicidad 2
texto (Barcelona, Carrer de Sant Pere Més Alt, 2018)

Grado de iconicidad 1
Pieza (Guadalajara, Parabus Circunvalación Sta. Eduviges-fte. Venezuela 2017)

Grado de iconicidad 4
Tag (Estado de México, Panteón de La Presa, 2019)

Forografías para diario de campo Cristina Soria





público, en el espacio público, la propia expresión se encuentra con otras formas expresivas, como el graffiti, pero a su vez permite ver que la intención de resignificar un espacio, cuando en sí mismo es simbólico, pues la frontera atraviesa sueños y desencantos en toda Latinoamérica, lo que en parte permitió su propia institucionalización.

"Esta barda recuerda lo que fue el muro de Berlín y todo lo que significó para la Humanidad"¹⁷⁵, señala Chiu, pero su intervención dista de lo que hizo Thierry Noir en Berlín, pues antes de cualquier intervención, Chiu gestionó los oficios necesarios para que se pudiera intervenir el muro fronterizo. Barack Obama ocupaba el cargo de la presidencia en Estados Unidos, y según expresa en entrevista con Imelda García:

El muro fronterizo es de Estados Unidos, no es mexicano—, entonces tuve que pedir permiso. Mandé también la petición al Departamento de Migración, el cual me autorizó a pintar el muro fronterizo, pero no del lado estadounidense, sólo del lado mexicano.

Tras la victoria de Donald Trump, su proyecto cobró aún más significado. La intención de hacer de aquel muro tan repudiado un muro de paz, lo hizo aliarse con organizaciones como Ángeles de la Frontera (Border Angels) —organización que lleva agua al desierto para ayudar a los migrantes indocumentados— y fue ahí cuando Enrique Morones, líder de los Ángeles, dijo en alguna entrevista que (...) pintarían el muro desde Tijuana hasta Matamoros¹⁷⁶.

Son otros tiempos para el graffiti en México y para las intersecciones entre el graffiti y el arte (arte urbano, arte público y cualquier de sus nuevas formas de expresión). También son otros tiempos para que sólo unos cuantos se expresen. De hecho, son tiempos de intervenir las ciudades, las fronteras y los espacios, para participar de otras maneras en la construcción de un espacio social distinto. Y en particular el espacio concreto de la frontera en Tijuana, por lo representativo que es, porque la participación de diversos actores tiene que ver con la fuerza simbólica que tiene este espacio para los habitantes de México y Latinoamérica.

¹⁷⁵ Imelda, García, "Una lucha épica contra el muro", *Reporte Índigo*, [en línea], 13 de abril de 2019, Url: <https://www.reporteindigo.com/reporte/una-lucha-epica-contra-muro-enrique-chiu-artista-cambio-tijuana/> Fecha de consulta: Mayo de 2019.

¹⁷⁶ *Ibidem*.



1.4.2.- Guadalajara

El ejemplo de la ciudad de Guadalajara es distinto, de acuerdo a Rogelio Marcial una de las características sociales más sorprendentes de los jóvenes graffiteros es que “rompen aquel círculo vicioso que mantenía las manifestaciones juveniles populares encerradas en los barrios marginales, como característica propia de los “guetos urbanos”. Buscan apropiarse de la ciudad (su ciudad, también), “saltando” cualquier tipo de barrera, burlando cualquier tipo de vigilancia”¹⁷⁷.

Desde Guadalajara, el autor considera que, en esta ciudad, la expansión del movimiento cholo¹⁷⁷ y chúntaro¹⁷⁸ como consecuencia de fuertes procesos de migración, fue fundamental para la construcción de la identidad del graffiti, pues Guadalajara es una de las ciudades del centro occidente de México que vio proliferar esta cultura desde finales de la década de los 70’s “en las esquinas de buena parte de los barrios marginados de la mancha urbana”¹⁷⁸.

A partir de la primera década de los ochenta, ya la cultura chola estaba generalizada entre los ciudadanos de esta ciudad. Grupos de jóvenes comenzaron a organizarse con estudiantes de la Universidad de Guadalajara y para 1990 eran conocidas las Semanas Culturales de la Banda; sin embargo, “diferentes gobiernos municipales empiezan a negar los espacios físicos para realizar este tipo de eventos”¹⁷⁹.

¹⁷⁷ En la segunda mitad de la década de los setenta aparece en la ciudad de Los Ángeles el movimiento cholo, compuesto básicamente por jóvenes mexicanos o hijos de mexicanos, que fueron los herederos de los pachucos en muchos sentidos (uso de tatuajes, consumo ritualizado de sustancias prohibidas, elaboración de murales o grafitis, reproducción de formas peculiares de identificación en el vestir y en el hablar, etc.). Los cholos buscan, como sus antecesores, mecanismos de defensa étnica y grupal frente a una sociedad anglosajona fuertemente racista y violenta, encontrando en símbolos mexicanos como La Raza, Aztlán y la cultura prehispánica, fuentes de inspiración y combatividad cotidiana.

(Marcial Rogelio, 2006)

¹⁷⁸ Este movimiento se manifestó principalmente en Monterrey y presenta según menciona el autor, una combinación de influencias que han atravesado la vida cotidiana y los espacios de los jóvenes de esta ciudad, en ellos pude verse, por un lado, la gran influencia de la cultura del narcotráfico desde Colombia, sumada a la cultura de la migración a Estados Unidos. Se identifica en la forma de vestir de los jóvenes que mezclan los elementos más tradicionales del cholismo (palacate, mezclilla o red en la cabeza) junto con playeras anchas de equipos de futbol americano. Otro elemento fundamental de identificación entre estos jóvenes es la música que fue substituyendo lentamente el rockabilly por ballenato colombiano. De la influencia de estos movimientos se desprendió también el movimiento cholombiano, movimiento en que los jóvenes han sustituido al mencionado ballenato colombiano por la Kolombia, o cumbia rebajada producida por grupos mexicanos e inspirada precisamente en el ballenato colombiano y la cumbia colombiana que fue difundida por los sonideros en esa ciudad. Puede conocerse a profundidad este movimiento en la película Ya no estoy aquí de Fernando Frías de la Parra.

¹⁷⁹ *Idem*, p 85.

Cruce del Espacio Mural
Ésta es mi tierra y El
muro en las playas de
Tijuana 2015

Intervención en las playas
de Tijuana 2015

Forografías para diario de
campo Cristina Soria



Intervención del Cruce
del Espacio Mural Ésta es
mi tierra y El muro en las
playas de Tijuana 2015



Trepe de Alfonso
Delgadillo, Centro de
Tijuana 2015

Forografías para diario de
campo Cristina Soria



La respuesta que en 1990 tuvo el gobierno de Guadalajara habla del estigma hacia las juventudes, más aún hacia las juventudes organizadas y junto con ellos hacia el graffiti. Además de esto, habla también de un año al que habrá que poner atención al rastrear el estigma de transgresión y peligrosidad de esta práctica en la política pública y la legislación de la ciudad de Guadalajara.

La represión de los años 90 coloca los primeros años del graffiti cercanos a la prohibición y al rechazo. Estigmas que provocaron una respuesta de mayor expresión, instigando una especie de diálogo de acción y reacción entre las autoridades de la ciudad y los jóvenes graffiteros, pues, según señala Rogelio Marcial, “ninguna medida por parte de la sociedad logró frenar estas prácticas (ni programas oficiales, ni la represión policiaca, ni la prohibición de la venta de botes de pintura a menores de edad)”¹⁸⁰.

Las prácticas gubernamentales contra grupos de jóvenes graffiteros sumaron a la marginación económica una marginación cultural, que a 20 años se está diluyendo en la perspectiva de la política pública de esta ciudad.

Con respecto al lugar en que se manifestaron las pintas en la ciudad, parece ser que la ocupación visual se dio de la periferia a la centralidad, de tal modo que para los propios jóvenes: “además de la calidad artística que presenta un mural o una firma, mucho de su valor radica en el espacio en el que fue realizado. El atreverse a intervenir espacios como el primer cuadro de la ciudad, puentes vehiculares y señales de tránsito de difícil acceso, bardas de instalaciones de la policía o módulos de vigilancia, incrementan el reconocimiento de alguna crew”¹⁸¹. En este sentido, el valor simbólico que adquiría la posición en el espacio público de su hazaña, refiere a un significado personal asignado a los lugares, a la idea de periferia y centralidad en sus propias pintas. Entendían bien la desigualdad en su ciudad y se imponían retos que implicaran romperla.

Así, en la ciudad de Guadalajara, que a la fecha sigue aportando grandes graffiteros y artistas urbanos al país (entre ellos el mencionado Norteño y Enrique Chiu), fue el semillero de infinidad de *Crews* como son:

DLC (Decorando La Ciudad), BGN (Bombardeando Guadalajara de Noche), MVT (Mejor que Ver Televisión), AFC o 232 (Arte Fino Calle), WWS (Writing With Style), RTK (Rayando

FATH

Av. Circunvalación
Agustín Yáñez
Guadalajara, Jal, 2017,
Meeting of Styles,
Guadalajara 2013

¹⁸⁰ *Idem*, p 86.

¹⁸¹ *Idem*, p 73.



Tenemos Control), PMT (Proud Mexican Tagger), MNA (MidNight Artists), PMM o 766 (Pinto Mi Mundo), SLP (Skates La Plaza), TANS (The Artist Never Stops), TBK (The Boys Kulture), PCEP (Plaqueando Con Estilo Propio), TRòK (The Rebolution of Kulture), KDA (Kids Different Art), KMO (Kids Multi-Order), DBA (Decoración Barrial Alternativa), POW o 769 (Painting Other World), SHD o 743 (Sector Hidalgo Decorado), SNE (Siempre un Nuevo Estilo), PX5+S (Plaqueando Para Poder Perdurar Para Siempre), KWS (Kings With Style), LC (Los Cuadros), PSA (Paintando Sólo Arte), SKTX, CH, 666, 743, 782, TIDER, WISK, JESH, GLS, SYXT, KDC, FCX, CRY, TAZ, SON, PLEEZ, GTO4E, NW1, 8PK, MAD, DRAK, FAK, AGON, CISE, VEC, DUREN, LNAK, GREKO, OSKAR y muchos, pero en verdad, muchos más¹⁸².

Si para Mayo de 2016, el regidor Bernardo Macklis Petrini del Partido Verde Ecologista solicitó que “la Dirección de Cultura del Ayuntamiento realice un diagnóstico del graffiti a fin de conocer las necesidades de los artistas y proponer estrategias para el entendimiento y regulación efectiva de ésta práctica, es por un lado debido a la fuerte resistencia de las relaciones de cooperación entre estos grupos de jóvenes y por otro por el perfeccionamiento de sus estilos callejeros y académicos plasmados en las calles.

Sin embargo, cabe remarcar que sigue en disputa el estilo que será considerado para participar del apoyo gubernamental y la mirada a sus necesidades, dado que la producción menos icónica de bombas y trepes tiene una posición distinta en el espacio, y sigue simbolizando la marginación, desde el punto de vista de la legislación, la política pública y la sociedad, pues desde la mirada de los actores del graffiti como movimiento cultural, la prioridad está en la acción y en el desarrollo de su propia estética encaminada a su estilo. De hecho, no suele haber una sin la otra.

En Guadalajara se entrecruzan diversas generaciones de creativos. En la dimensión digital del espacio público, Afeks, intervienen el espacio de manera legal e ilegal y comparte en Instagram ambas intervenciones, así como su interacción con el cuerpo policiaco de la ciudad. Comparte en sus historias sus pintas ilegales nocturnas, muy probablemente porque la duración de las historias en línea es de 24 horas, pero tiene en las fotografías de su cuenta diversas piezas ejecutadas en alta calidad de trazo y concepción del color.

¹⁸² Zeyda, Marcial Rogelio. Andamos como andamos porque somos como somos: culturas juveniles en Guadalajara, de Rogelio Marcial. Espiral (Guadalaj.) [online]. 2008, vol.14, n.42 [citado 2020-11-16], pp.241-245. Disponible en: <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-05652008000300010&lng=es&nrm=iso>. ISSN 1665-0565.

Cuenta de Instagram

@afeks_rivas, 2019,

https://www.instagram.com/afeks_rivas/



afeks_rivas

Siguiendo

...

1,116 publicaciones

20.8k seguidores

2,290 seguidos

Afeks Rivas

La Verdadera Vida de un Escritor.....

busterduque, fockers_letters, jueb36 y 18 más siguen esta cuenta



Sweet dre...



Cleto caga...



Fuck Cops...



No mames...



CALLE Y P...



Juliantinas



Policía

[PUBLICACIONES](#)[IGTV](#)[ETIQUETADAS](#)



siler

Siguiendo



...

5,385 publicaciones

44.7k seguidores

1,496 seguidos

siler

busterduque, fockers_letters, segoobval y 19 más siguen esta cuenta



El estilo



Cdmx



Destacada



2020



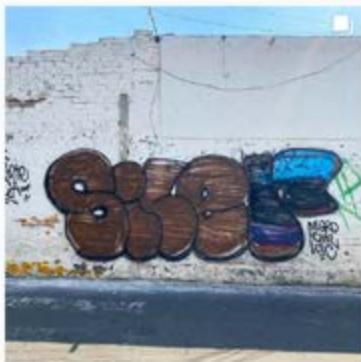
Destacada



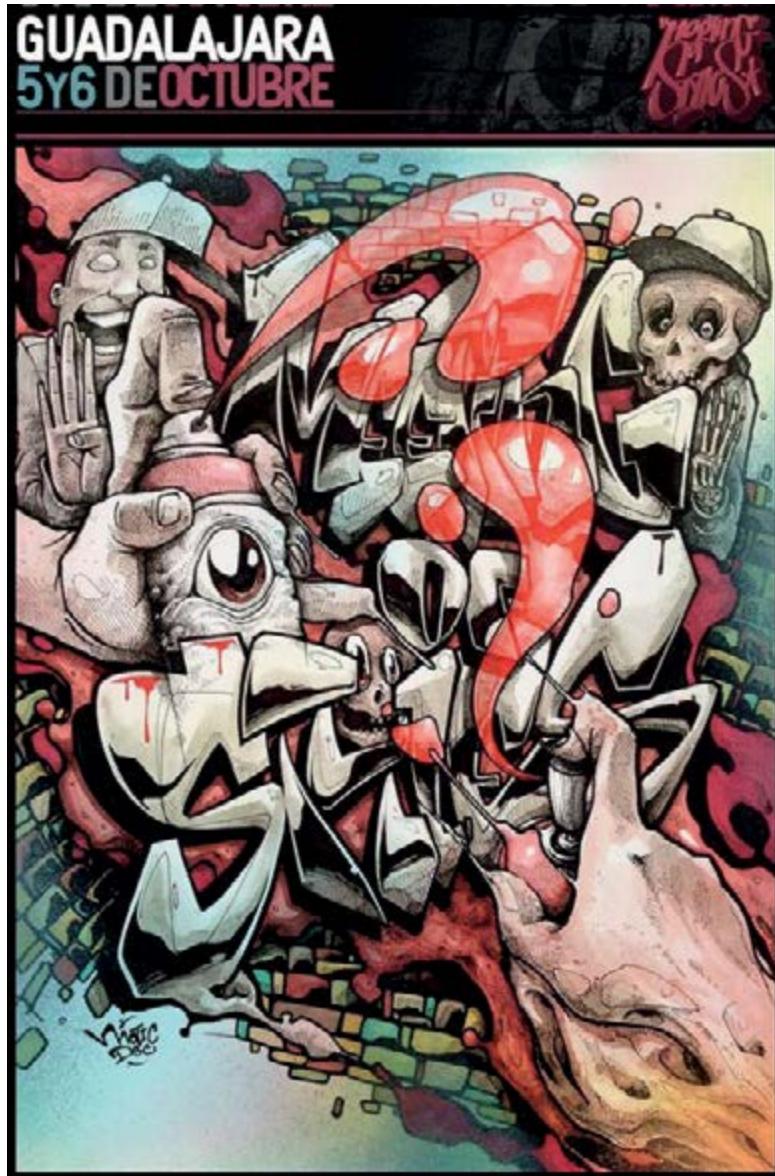
Destacada



Destacada

 PUBLICACIONES IGTV ETIQUETADAS

Cuenta de Instagram
@siler, 2019, <https://www.instagram.com/siler/>



Cartel Meeting of styles
Guadalajara, México,
2013,
<https://acortar.link/vAf5M>

Los espacios que el gobierno de su ciudad ha abierto para festivales, sumados a los espacios públicos virtuales como Instagram, le han posibilitado una red de cooperación con graffiteros de todo el mundo, y que a la par le posibilita encuentros con graffiteros del país que han viajado a su ciudad a intervenir espacios legal e ilegalmente como es el caso de Siler (@Siler), quien tiene una posición central en las principales avenidas de la Ciudad de México y de otras ciudades.

Más adelante, veremos que la potencia estética de fuertes grupos de graffiteros en esta ciudad, posibilitó la primera edición masiva del festival Meetings of styles, ya que en su momento las autoridades apoyaron la iniciativa. Su política de apertura al momento de que recibieron la petición de apoyo para realizar este proyecto en la ciudad, les dejaría para siempre en el recuerdo del graffiti como arte urbano. De hecho, la relación de cooperación entre este crew de graffiteros y los servidores públicos, hizo de éstos últimos los gestores de la primera ciudad que posibilitó este evento de manera masiva y con alta calidad, tal como ya es costumbre que se celebre ahora en varias ciudades del país.

1.4.3. Ciudad De México

Esta investigación se centra en dos espacios concretos dentro de la Ciudad de México, por lo que a manera de preámbulo para brindar un panorama del graffiti en México, abordaré algunos de los antecedentes de la emergencia estilística del graffiti en esta ciudad.

Para pensar la emergencia del graffiti en esta ciudad, en principio hay que pensar a la misma como Distrito Federal, en aquellos tiempos en que el país tenía 31 Estados y un Distrito Federal, cuya figura de gobierno y administración pública era un Gobernador que no era elegido por sufragio efectivo, pues su designación era facultad expresa del Presidente de la República, otorgada por la Constitución en su artículo 89, donde señala entre las facultades y obligaciones del Presidente, la de “nombrar y remover libremente a (...) el Gobernador del Distrito Federal”¹⁸³.

Eran los años 80 y parecían normalizados los tiempos del ejercicio ilegítimo de la democracia,

¹⁸³ Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos con reformas y adiciones, Tomo I, México, 1986, Ediciones Andrade S.A, p 73

que se filtraba en las localidades de la ciudad y del país. Por cierto, el pasado de la actual Ciudad de México, es recordado por Ricardo Guerrero Serrano (Bolo), con 35 años pitando, en su ponencia *Teorías sobre los orígenes del graffiti en la CDMX 70's, 80's HIP HOP o no*, como: "un México en el que no hay medios de comunicación tales como los que hay ahorita, (...) los únicos medios de comunicación que hay en la ciudad es la radio, la televisión, el cine y la prensa. Entonces con esos solo 4 tipos de comunicación era con lo que vivíamos en aquel entonces".¹⁸⁴

En su ponencia, Bolo, narra la forma en que a finales de los 70's viajan las ideas conjuntas de la música y del graffiti a las zonas periféricas de la ciudad, especialmente al poniente, a la zona de Santa Fe, y al oriente, a la zona de Nezahualcóyotl e Iztapalapa. De acuerdo a una teoría, que propone en su propia ponencia, hay un entramado entre la difusión de la música en el barrio, el acceso a cierto capital cinematográfico y el graffiti que se hace presente en el intercambio entre bandas de jóvenes de estas zonas de la ciudad.

Para hablar del graffiti en el Distrito Federal, es necesario rastrear la vida cotidiana de las juventudes de los barrios populares en la ciudad, y prestar atención a las dinámicas que les dieron acceso a esos jóvenes a esta cultura, en un entramado social donde los medios estaban monopolizados por un discurso que imponía gustos musicales, maneras de vestir y aspiraba a conquistar las ideas de su audiencia, dado que el México de aquellos tiempos eternizaba una ley Federal de Radio y Televisión, la cual desde 1960 imponía a las comunicaciones una fuerte dependencia de las decisiones legislativas. La calle y la banda y los grupos de amigos eran el único contrapeso ante la invasión ideológica ejercida por el Estado a través de los medios.

En el poniente de la ciudad, en el barrio de Santa Fe, donde creció Bolo, es donde los jóvenes se dan cuenta, en carne propia de que "no hay ciertos recursos o cierta atención por parte de las autoridades para la atención de ellos y surge un fenómeno social llamado las bandas. Estas bandas, como comúnmente se conocían, eran simplemente grupos de jóvenes que se aglutinaban en sus barrios, con la única finalidad de divertirse, de pasar el tiempo, porque no había otra alternativa, en esos sectores (...) de diversión de ningún otro tipo y es esta la necesidad con la

¹⁸⁴ Guerrero Serrano, Ricardo (Bolo), "Teorías sobre los orígenes del graffiti en la CDMX 70's, 80's HIP HOP o no", Ponencia presentada en el Congreso Estéticas de la Calle, Escuela Nacional de Antropología e Historia, "Auditorio Javier Romero", miércoles 22 de mayo, 2019.

que se enfrentan”¹⁸⁵. Bolo relata que independientemente de la música que se programaba como la única existente en la ciudad por parte de grupos de pop difundidos por Televisa, en el barrio los sonideros fueron el medio de comunicación alternativo por el que se conocían otras vertientes musicales diferentes a las expresiones que los medios propagaban. A propósito:

En la música de estos sectores nada más existían tres géneros de música, no quiero decir que esta música era la única, (...) había tres porque solamente había rock, había salsa, y había disco, (...) el rock lo abarcaba todo: rock en español, rock en inglés, la salsa, todos los géneros de salsa y la disco, que era la música electrónica en ese momento. ¿Cómo teníamos acceso en ese momento los jóvenes de esos sectores? Pues solamente en el radio, no había otro más, y empieza a surgir también este tipo de fenómeno que se llamaban los sonideros, (...) los que se encargan de llevar la música a los sectores populares, a nuestros lugares, a nuestros barrios en las calles, en los gimnasios, en todos esos lados¹⁸⁶.

Es así que en los espacios de la fiesta en las calles, en el ambiente de las bandas, constituido por fuertes relaciones de amigos, se da simultáneamente el surgimiento social de cuatro elementos entrelazados que, en México y en muchas otras ciudades como en Nueva York, darían fuerza y difusión a una cultura urbana que atravesaría el tiempo y llegaría al nuevo siglo. Dichos elementos son: *B-boyings, MC's, Dj's y graffiti*.

Los *B-boyings* son las personas que practican el break dance: la acción del baile. Los *MC's* son en principio animadores de fiestas que al ritmo de la música expresarán diversas frases que, poco a poco, fueron refinando en su expresión, hasta hacerse *raperos* o *hip-hoperos* que desarrollaban rimas sociales o políticas al ritmo de música electrónica. Los *dj's* (*disc-jockeys*) se dedicaban a mezclar música grabada en consolas, que en aquellos tiempos consistían en discos de acetato, los cuales se manipulaban simultáneamente en una mezcladora análoga, de ahí el término *disc*.

Es probable que Bataille no se equivocara cuando proponía que mucho hay de elementos como la fiesta y la transgresión para el surgimiento del arte, porque veremos reiteradamente en el estudio de este recorrido espacial y temporal del graffiti, su constante aparición, tal vez porque para esta creación se requiere un paréntesis en el tiempo que evite las reglas y permita la expresión, pues el

¹⁸⁵ R. Guerrero Serrano, *Op. cit.*

¹⁸⁶ R. Guerrero Serrano, *op. cit.*

tiempo de las reglas "cuyo peso de ordinario se soportaba"¹⁸⁷, queda suspendido cuando durante la fiesta se da un tiempo de relativa licencia, en que la llamada por Debray *angustia mágica*, queda suspendida, pues "en la transgresión auténtica, la angustia es profunda, pero en la fiesta, la excitación la supera y la suspende"¹⁸⁸.

Así, el graffiti, como uno de los cuatro elementos de la cultura urbana en México, despuntaba en 1980 en barrios marginales de la ciudad, y su producción se vio atravesada desde aquel entonces por las condiciones socioeconómicas de sus creadores. A propósito cito a Bolo:

El tener un aerosol en 1980 (...) era costosísimo, lo sigue siendo ahora pero no solamente costosísimos, si no que es una tecnología a la cual, lo digo así, a la cual no teníamos acceso. Venimos de una represión en los 70's en donde solamente ser joven era ser repudiado. Entonces hacer una pinta era sinónimo de rebeldía, era sinónimo de estar en contra de algo. Entonces fue cuando se empezaron a hacer estas pintas, en donde el rock básicamente era lo que rifaba, por así decirlo, y también las pintas en las bardas con los nombres de nuestras bandas, y así es como vamos creciendo, empezamos a ver igualmente películas como Beat Street (1984), y empezamos a ser muchos (...) empezamos a juntarnos¹⁸⁹.

Siguiendo el camino de la fiesta y la música en este paréntesis en el tiempo, fuera de la vida del trabajo y de las reglas, David Bonilla Serrano cuenta su experiencia:

... yo he topado que cuando se habla de *graff*, pues casi siempre se refieren Neza, pero al sur también hay crews pesados, ¿no? Yo crecí en el Estado de México, soy de Atizapunk de Zaragoza. Y pues allá, la banda también trae otro pedo, por eso puse ska al principio. Se dice mucho que el *graff* es como parte del rap, y está chido también. A mí me gusta el rap, por supuesto. Pero donde yo crecí, de donde yo vengo la banda escuchaba ska. íbamos a las tocadas, y ¡chale, no!, tageale por aquí por allá. Entonces (...) recordar que el graffiti se ha convertido en una onda, pues sí medio clasista, hay banda muy purista que hace graffiti, que dice ¡ay, no! yo escucho rap. ¿Ska? Pues, ¿qué pasó?, ¿no? He conocido banda que escucha hasta otras músicas¹⁹⁰.

187 Georges. Bataille, *Lascaux o el nacimiento del arte*. No. 75.031 (44). Alción Editora, 2003. p 52

188 *Idem*, p 52

189 R. Guerrero Serrano, *op. cit.*

190 David, Bonilla Serrano, *El graffiti como experiencia sociopolítica*, Ponencia presentada en el Congreso Estéticas de

Cada espacio social, como se verá a lo largo de esta tesis, posibilita su historia y su pasado, y por esto, como se pudo ver, es que este capítulo se centra en contar no una historia totalizadora, sino una contra historia basada en el lugar.

Regresando al poniente de la ciudad y a la experiencia de Bolo en el graffiti. Esta unión de jóvenes que compartían la música y la fiesta en su barrio, empezó a tener una potencia creativa expresada, la cual encontró lugar en el graffiti, dado que se trataba de zonas pauperizadas. Su constante intervención de los espacios generó no sólo la represión, sino también el interés de invitarlos a eventos institucionales, para conocer la actividad y la técnica que ellos hacían, las cuales, en aquel entonces, no tenía aún para las instituciones un nombre claro. Como lo afirma Bolo:

Los murales que se empezaban a realizar, no eran con aerosol. Dentro de las convocatorias a hacer murales, se hacían con brocha y se hacían con pintura, porque tener un aerosol era muy costoso, y gastarlo en una cosa así, pues definitivamente los organizadores decían: prefiero comprar dos litros de pintura a un aerosol. Entonces, esos eran los concursos, así era como se realizaban los graffitis con nuestra banda.¹⁹¹

Tal como en el mundo de las ideas, donde éstas viajan en textos y dependen de un entramado económico estatal, en el que las propias casas editoriales pueden, o no, estar abiertas a traducir y difundir una idea. En el caso del graffiti, su difusión dependía de que los propios productores de graffiti pudieran viajar por los espacios materiales, y encontraran recepción en el espacio social para difundir la técnica y la acción, dado que, en un inicio, no se contaba con medios alternativos que difundieran una cultura aún emergente.

Cuenta Bolo que es hasta 1991 cuando el *Air crew* de los Ángeles California, viene a México e interviene algunos espacios. Cuando:

El grupo de jóvenes del poniente empezamos a trabajar, entre ellos, su servidor. Para poder hacer el graffiti que conocemos ahora, y empezar a trabajar con ellos, y empezar a conocer lo

la Calle, Escuela Nacional de Antropología e Historia, "Auditorio Javier Romero", miércoles 22 de mayo, 2019.

¹⁹¹ R. Guerrero Serrano, Ricardo (Bolo), *op. cit.*

que había del hip hop en México, (...) lo empezamos a llevar a otros niveles, tanto en Estados Unidos, como en Europa. Viajamos junto con ellos y empezamos a trabajar con estos chavos, y empezamos a entrar a estas reuniones de *hip-hoperos*. Empezamos a trabajar y puede decirse que el graffiti era parte del *hip-hop* en México.¹⁹²

Fueron estos grupos de jóvenes organizados, quienes se acercaron a las instituciones gubernamentales a fin de extender su práctica. Cuenta Bolo que “a partir de 1994, con las primeras jornadas de Hip hop, se hicieron las primeras pintas de graffiti con los chavos banda de Iztapalapa y con el Fly en Neza”¹⁹³.

Entre los involucrados en aquella unión juvenil, que superó el barrio de Bolo, extendiendo lazos entre tres zonas importantes, para los inicios del graffiti en la ciudad, las ya mencionadas Neza, Santa Fe e Iztapalapa, se encuentra Humberto Morgan, quien años después fue un actor importante en la extensión y difusión institucional del graffiti, gracias a su entrada en la política pública en los años 90. Él, luego de realizar estudios de filosofía, se desempeñó como Coordinador de proyectos juveniles en el Programa Nacional de Solidaridad, en las delegaciones políticas Gustavo A. Madero y Álvaro Obregón, donde se desempeñó como Líder Coordinador de Proyectos Juveniles, como Subdelegado de Desarrollo Social y, posteriormente, como Director General de Desarrollo Social y Director General de Desarrollo Delegacional. En este último cargo público, impulsó un esquema exitoso, denominado *Vinculadores Ciudadanos*”¹⁹⁴.

Según explica Bolo a los graffiteros:

Siempre nos van a tachar de que son los de Nueva York, es así lo que nos decían cuando íbamos a los murales de la extinta Rock 101. Ellos fueron de los primeros que organizaban pintas de murales. Así los marcaba, pintas de murales y todos los que iban eran artistas plásticos, por así decirlo. Y cuando veían que llegábamos con aerosoles y todo eso, aparecía el estigma de ‘ustedes son de Nueva York, de los Ángeles’. Y no, pues... venimos de Santa Fe.

192 *Idem.*

193 *Idem*

194 Equipo de redacción NTDC, "Conoce a tu funcionario Humberto Morgan Colon ", NTDC noticias, sección Alcaldías, 26 de Noviembre de 2014, [En línea], México, Dirección URL: <https://ntcd.mx/nota-delegaciones-conoce-a-tu-funcionario-humberto-morgan-colon-20141126>, Fecha de consulta mayo de 2019

¿Pero cómo es que hacen esto? -les preguntaron-

Es que es graffiti, es lo que nosotros sabemos hacer. Entonces no es mural. Era romper esos estigmas, romper con todo eso, y fue así como empezamos a hacerlo, (...) nos empezamos a integrar al Consejo Popular y les empezamos a enseñar todo lo que nosotros hacíamos.

Tuve la oportunidad de ir a los Ángeles, donde (...) con los chavos de allá, con el Air crew, regresamos a México. Hacemos otros intercambios, en 1992, en donde ya empezamos a difundirlo más, a romper también con esos paradigmas del graffiti de "es de la calle, y es nuestro, y no lo vamos a sacar, no tenemos porque enséñaselo a nadie más. Tuvimos que empezar a acercarnos a las instituciones. De ahí formamos el grupo *Graffiti México Crew* y empezábamos a tocar puertas por todos lados, (...) a trabajar con delegaciones como Álvaro Obregón, Cuajimalpa, Tláhuac, y nos acercamos al Instituto de la Juventud, ahora creo se llama INJUVE, en aquel tiempo Causa Joven, para pintar uno de los murales más grandes en México, que tenía como 800 metros y tanto. Era el mural que después se recortó por cuestiones estructurales que estaba ahí en Serapio Rendón¹⁹⁵. Es uno de los primeros, de ahí manejamos un programa nacional, en donde llevábamos el graffiti a diferentes Estados de la República, ya patrocinados por el Instituto de la Juventud, para podernos acercar a través de ellos a jóvenes de los diferentes Estados de la República, y conocer toda su problemática, y enseñarles cómo el graffiti se puede integrar a esa problemática. (...) Graffiti México siempre trató de ver las soluciones a los problemas, no siempre era quejarse de *nos están agandallando, no tenemos puertas, tenemos que apropiarnos de los espacios*, no, siempre tratábamos de dar la propuesta, el problema siempre lo vamos a conocer, lo que no conocíamos eran las propuestas y era lo que estábamos haciendo¹⁹⁶.

Los intercambios que hicieron con el Crew de los Ángeles posibilitó un intercambio de técnicas, ya que cuenta que, en ese tiempo, la mayoría de graffiteros mexicanos utilizaban una sola válvula para generar cualquier efecto en su pieza, mientras que en Estados Unidos ya se tenían accesos a tecnologías de intercambio de válvulas, que es lo que actualmente en México ya es cotidiano, sólo que en la década de los 90's donde apenas se podía acceder a un bote de aerosol no era usado. Sin embargo, lo que es cierto, es que ante la carencia surgió la creatividad. De acuerdo a Bolo, un estilo que hacía conocer a los mexicanos en algunas partes del mundo era el

195 Serapio Rendón N. 73, colonia San Rafael, Ciudad de México.

196 Guerrero Serrano, Ricardo (Bolo), op. cit.

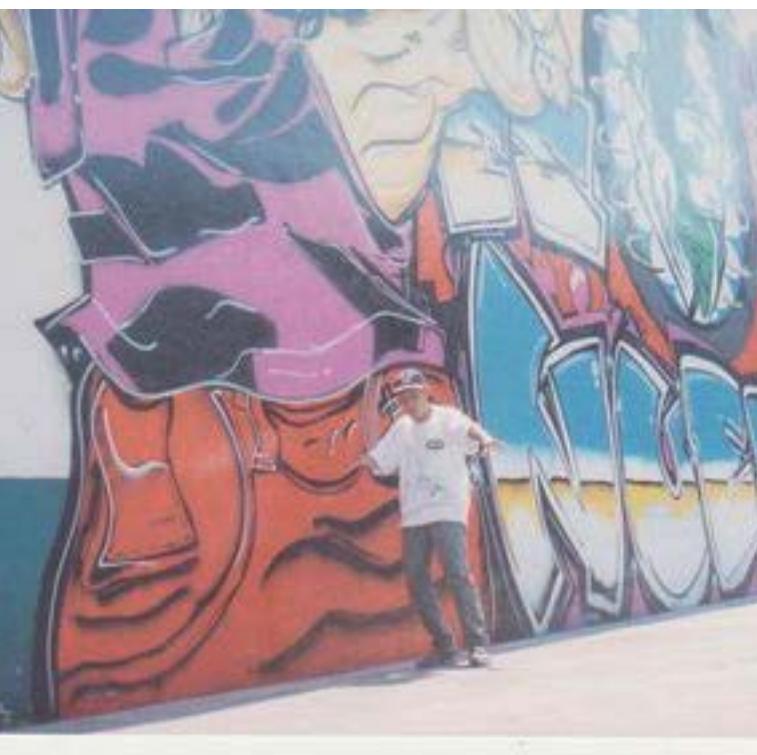


Fachada del lugar de uno de los Sonidos más representativos del movimiento EARHT CREW 2000 EN MÉXICO

Pinta para evento sonidero

Forografías del archivo de Ricardo Guerrero (Bolo) proporcionadas para esta investigación
<https://n9.cl/aw1g>





Instituto de la juventud

Forografías del archivo de
Ricardo Guerrero (Bolo)
proporcionadas para esta
investigación
<https://n9.cl/aw1g>

Can control. De hecho, menciona: Nosotros hacíamos todo lo que podíamos con la misma válvula. Aprendimos a tener el *can control*, como le llaman ahora, que es hacer el arte con una sola válvula sin cambiarle; no como ellos que cambiaban para tener un *fat cap*, un *slim cap*, un *tin cap*, y nosotros no, nosotros lo hacíamos con una sola; era como que nuestra técnica o nuestro estilo, hacerlo con una sola válvula para todo¹⁹⁷.

Estos jóvenes de los 90's que se organizaron para entrelazar el graffiti con programas para las poblaciones marginales, trabajaron a nivel nacional e internacional, formaron parte de un programa conocido como Graffiti para el barrio, en éste fueron capaces de unir la emergencia creativa de los jóvenes con el imaginario estético de los vecinos. Ya que se trataba de:

Ilegar a los barrios en donde había bardas que eran muy intervenidas por toda la pandilla (...) juntar a los vecinos que estaban molestos con eso y comentarles que sí iba a haber graffiti y que no se iba a acabar, pero se les podía realizar una propuesta de obra, en donde el mural fuera parte de la colonia, o representara algo de la colonia, pues obviamente los vecinos lo iban a cuidar y se le iba a dar una continuidad, y fue eso lo que hicimos en el 96 y 97¹⁹⁸.

Más tarde, se integraron con varias organizaciones que hacían actividades parecidas en sus barrios, y llevaron su propuesta a la ONU, el Consejo Popular de Santa Fe, el Consejo Popular de Oaxaca, el Consejo popular de Neza, los graffiteros del Air crew 2000 de los Ángeles, el Crew WK (wild killers) con Fly de Iztapalapa y La organización de jóvenes del Deportivo Chavos Banda.

Unidos en un colectivo conjunto presentaron su propuesta en Nueva York, y ganaron la oportunidad de presentarla en Estambul, Turquía, en la Segunda Cumbre de Naciones Unidas sobre Asentamientos Humanos (HABITAT II), celebrada del 3 al 14 de junio de 1996. Bolo cuenta que, en conjunto, ganaron el primer lugar en la categoría de Práctica Óptima, y a partir de esto fueron pioneros en el país en acercarse a una marca de aerosoles para pedir su apoyo en el patrocinio y en practicar el movimiento territorial patrocinado para difundir la práctica nacional en el mundo. Además de haber conquistado los medios de los tiempos del monopolio de la libertad de expresión, apareciendo en televisión noche tras noche. Así narra la experiencia:

197 Idem

198 Idem.

México gana el primer lugar como la mejor práctica óptima, presentando los proyectos de graffiti (...) Fuimos los primeros en acercarlos a una marca de aerosoles, (...) los primeros grafiteros patrocinados, nos llevamos 500 latas de México para pintar a Estambul (...) Estábamos en televisión, pintamos durante 2 o 3 años en un programa, en el canal 5, en un noticiero que se llamaba Punto por Punto, salía a la 11 de la noche. Yo hacía las escenografías cada semana, con todos los proyectos que teníamos (...) de integrar el graffiti a la problemática social que teníamos en ese entonces, el proyecto nacional, el proyecto en el Distrito Federal, la vinculación que tenían los Chavos Banda de Iztapalapa, el Consejo Popular de Oaxaca, los de Neza. Presentamos todo allá, hicimos todo un intercambio, y eso fue parte de los logros (...) En ese entonces, ya después llegamos aquí a México y seguimos trabajando, tratando de abrir puertas. Como te comentaba, Humberto Morgan llegó a ser diputado y con él pudimos abrir muchas puertas, (...) para que los programas de graffiti de jóvenes que venían atrás de nosotros pudieran abrirlo o que ya las encontraran abiertas. Y creo que todo eso se ha desembocado en lo que vemos en las calles, ya es más fácil organizar una pinta, ya es más fácil organizar un concierto, ya es mas fácil organizar los cuatro elementos en un solo lugar, eso fue como que parte de mi trayectoria¹⁹⁹.

Los jóvenes de los espacios mencionados, principalmente de las periferias de la ciudad, formaron parte del movimiento que le dio el primer aliento al graffiti. Sin embargo, sin la suma de actores de nuevas generaciones, aquel primer impulso se hubiera diluido.

Al recordado Distrito Federal del siglo pasado, le sobraban espacios periféricos con jóvenes expresivos que compartieron las mismas inquietudes. Y como bien advierte David Bonilla Serrano, toda la zona metropolitana del Estado de México fungió también como espacio potenciador para el surgimiento del graffiti en la ciudad.

El movimiento se engrandeció y fue formando y estructurando sus propias características, atravesado por la clase y el género, los medios y las instituciones. El graffiti en la ciudad ha mutado con el tiempo. Como observa Bonilla Serrano:

También yo he notado que el graffiti, banda, el graffiti, pues se hace así con un chingo de hombres, o sea chicas casi no hay y el graffiti tiene hasta un contenido bien macho de repente (...) El graffiti ha sido viciado por un chingo de cosas: consumismo, globalización, televisión, los medios de comu-

199

Idem.

nicación, el puto Estado que hace rato se decía que pone botes de repente, pone espacios. Y si pudiera ser necesario, hay banda que pinta en eventos. Éste no es un evento, ésta es una institución. Entonces, el graffiti no nace en las instituciones; sin embargo, paradójicamente estamos en una institución hablando de graffiti. Que la podemos *tagear*; yo traigo un marcador, y me cae de madre que yo quiero hacer unos *tags* acá chidos, pero no se puede. Entonces el graffiti es transgresor, el graffiti es fuego. Yo creo que el graffiti tiene un poder, tiene una fuerza: el graffiti es muy vital²⁰⁰.

La paradoja que aborda Bonilla Serrano, ha sido tratada como una paradoja del siglo XXI, pero como vimos en esta contra historia, desde el siglo pasado, existe la relación con las investigaciones propiamente institucionales de carácter teórico entorno al graffiti, que muestran que, como movimiento social esta práctica, precisamente movilizó conciencias y muy pronto instituciones, academias y Estados. Actores que se involucraron con el movimiento, a favor o en contra, pero que se hicieron parte, porque sucede como la vida que te involucra, que no espera impávida a tu participación, te lleva y la llevas. Así el graffiti surge de la propia herida que lo social hace a sus integrantes, y que éstos le regresan a la sociedad. Le devuelven una herida hecha expresión, tatúan sus muros, porque ¿qué es el tatuaje sino una herida estética? Belleza y sangre, parafraseando a Sennett: Carne y piedra.

Esta ciudad alberga intersecciones muy particulares entre graffiteros e instituciones públicas, como nuevos actores del graffiti en el periodo que va del 2000 al 2019. Actores que acceden a esta contracultura en el momento en que su quehacer es parte de un entramado económico ya muy estructurado, como el mencionado festival *Meeting of styles*, que ha estado patrocinado por marcas como *On the Run*²⁰¹, una marca de plumones para graffiti con 25 años en el mercado²⁰², que hace materiales especialmente para las firmas o Tags. Otra de las marcas patrocinadoras de este festival es *360 Spy Paint*, dedicada a la fabricación y maquila de pinturas y envasado en aerosol, patrocinadora no solo del festival, también de múltiples pintas en la Ciudad de México. Esta marca tuvo en el mercado una edición especial dedicada a Koka,²⁰³ uno de los graffiteros con más historia en la ciudad de México.

²⁰⁰ Bonilla Serrano, David, *op cit.*

²⁰¹ On The Run, "On The Run" (sitio de la marca), [En línea], Alemania, 2019, Dirección URL:<https://www.ontherun.de/>, Fecha de consulta Mayo de 2018.

²⁰² Su entrada al mercado fue en 1993, para ese momento en todo el país la expresión del graffiti ya estaba más que expandiéndose.

²⁰³ 360 spray paint, "Koka edición especial." [En línea], México, Ultima Actualización 2019, Dirección URL:<https://www.360spraypaint.net/edicion-koka>, Fecha de consulta Mayo de 2018.

Junto a estas marcas, Eskis Company se ha encargado de plasmar las imágenes de la cultura urbana mundial en textiles que distribuye por todo el mundo, con una fresca imagen de creatividad y transgresión, para una moda juvenil que tiene como mercado a jóvenes creativos de la escena urbana, o bien, a quienes aspiren a serlo o parecerlo. Esta marca se describe como “marca francesa que defiende los gráficos y la calidad en primer lugar. Eskis Company se convirtió rápidamente en un patrocinador, un socio en los festivales culturales internacionales más populares: Meetintg of Styles, B.O.T.Y. Francafolies y París Hip-Hop. Eskis Company es una marca única en el mundo de los círculos artísticos²⁰⁴.

Pueden mencionarse igualmente muchas otras marcas que atestiguan una industria para el graffiti. Hoy en día sus procesos mercantiles parecen haber subsumido una parte de su expresión transgresora, puesto que mientras sus iniciadores relatan como construyeron sus propias válvulas, con válvulas atomizadoras de perfumes, o como aprendieron a combinar colores básicos en una sola lata con repuestos de plumas *Bic*²⁰⁵, para formar el tono que necesitaban y manipular el resultado gráfico de sus creaciones. Hoy quedaron atrás los tiempos autosustentables dando paso a un mercado rentable del que muchas marcas y muchos graffiteros subsisten.

Paralelo a un mercado global o nacional, con un fuerte capital invertido, existen emprendedores en el mundo del graffiti que tienen una actividad laboral paralela, generalmente en trabajos asalariados con prestaciones de ley. Un ejemplo es la marca *skuitrdrip*, una marca mexicana con pocos años en el mercado. Sus dueños son graffiteros que patentaron una pintura líquida que en la boca de la botella tiene adherido un cojín, que al entintarse se convierte en un aplicador que genera el efecto de escurrido típico de los tags callejeros. Según señala Efecz, hace años cada graffitero construía su propio aplicador de escurrido, pero los dueños de *skuitrdrip* lo patentaron, y lo produjeron a gran escala y hoy lo envían a todo el país.

En la relación entre el mercado legitimado de productos para el graffiti y los graffiteros, hay un actor más que participa en el mercado de manera ilegal: los policías que descubren a los jóvenes haciendo graffiti ilegal. Según cuentan algunos asistentes al festival realizado alrededor del panteón de La Presa, en el Estado de México, cuando un policía los atrapa rayando ilegal, difícil-

²⁰⁴ Eskis-company. “eskis-company.” [En línea], Francia, Dirección URL: <https://www.eskis-company.com/es/content/7-concept>, Fecha de consulta Mayo de 2018.

²⁰⁵ O con cualquier otra pluma del mismo estilo, ya que lo que utilizan son los repuestos delgados que permiten depositar el color al interior de la lata por la pequeña entrada en la que se coloca la válvula.

mente los lleva a los separos, pero sí les quita sus botes y las mochilas que suelen llevar con las pinturas que van a necesitar, como plumones o tintas. El material que la policía les retira, no es consignado a la estación de policía, por el contrario, permanece con estos policías, que en algún festival periférico de la zona lo ofrecen a la venta a mucho menos precio que el del mercado, para el uso de otros graffiteros.

Estos chicos contaban que solían comprar el material que venden los policías porque les interesaba saber si conocían al “compa” al que se lo quitaron. Uno de ellos agregó que el precio al que los policías les venden las latas puede llegar a bajar en un 40%, lo que hace que esta relación, que tiene por objeto proteger la legalidad de un espacio, se encuentre en la desdibujada frontera entre legalidad e ilegalidad. La actividad de guarda y custodia del espacio público que tiene el cuerpo policiaco en las calles, pasa al ejercicio ilegal de la fuerza pública, en contra de un sector determinado de la ciudadanía.

Con esto quiero decir que en las interacciones, que hay entre graffiteros y cuerpos policiacos, existe una dialéctica entre lo legal y lo ilegal, casi tan parecida como la que hay en el propio graffitero, que igual hoy hace una pieza legal y mañana una bomba ilegal en otra zona de la ciudad o en la misma. Los policías defendiendo los códigos referentes a las pintas ilegales, persiguen a los chicos, mas no ejecutan del todo el proceso legal. Por el contrario, negocian con ellos; los dejan ir, pero se quedan con sus pinturas para posteriormente, en otros espacios públicos que albergan festivales autorizados, actuando en la ilegalidad, vender el material que recaudaron, sumándose así a la cultura legal-ilegal del graffiti en México.

Principalmente los jóvenes de zonas periféricas, niños o adolescentes en su mayoría, son así víctimas de la propia ilegalidad con que se les estigmatiza: sufren la impunidad que el ejercicio abusivo del poder, por parte de la autoridad policiaca, permite y reitera en esta y otras formas de interacción con la ciudadanía.

El graffiti en la Ciudad de México es una representación del modo en el que los habitantes de la propia ciudad transitan constantemente entre la legalidad y la ilegalidad. Entre las propuestas de ley que quedan truncas por falta de un seguimiento adecuado de los procesos judiciales o por una contraposición entre iniciativas sociales para el bien de un grupo determinado de la ciudad y propuestas de ley. Lo que lleva a los diferentes actores en la práctica a estar constantemente pasando de un campo de significado legal a uno ilegal.

[INICIAR SESIÓN](#)[CARRITO: 0](#)[TIENDA](#)[ARTISTAS](#)[EVENTOS](#)[CONCEPTO](#)[CUSTOM](#)[Buscar](#)[NUEVOS](#)

Sitio Eskis Company,
2019, <https://www.eskis-company.com/es/>

Skuirtdrip

Redes sociales, 2019,

<https://n9.cl/3g4y7>

Por lo anterior, es que el graffiti ataña y confronta a los legisladores y los actores del poder ejecutivo. En estricto derecho, no debería haber esta disputa entre la ley promulgada y la ley ejercida, lo que la filosofía del derecho llama **Conflictos de normas**²⁰⁶, el hecho de que el legislativo genere leyes que el ejecutivo, quien está en campo sepa que no se pueden cumplir o por la evidente diferencia de ingresos económicos entre un poder y otro decida que hay una ganancia capital mayor para su persona si no ejecuta la ley.

De acuerdo a la investigación de Guillermo Trejo Camacho, en 1999 el Transporte Colectivo Metro y la ciudadanía presentaron ante la Asamblea Legislativa del Distrito Federal un proyecto con vías a analizar el graffiti como un problema de la ciudad.

Como resultado de esta investigación, el artículo 8 fracción IX de la ley de Justicia Cívica para el DF de 1999, señaló como parte de las consideradas infracciones Cívicas la siguiente acción: "Dañar, maltratar, ensuciar o hacer uso indebido de las fachadas de inmuebles públicos o privados, estatuas, monumentos, postes, arbotantes, semáforos, buzones, tomas de agua, señalizaciones viales o de obras, plazas, parques, jardines u otros bienes semejantes. El daño a que se refiere esta fracción será competencia del juez hasta el valor de treinta salarios mínimos"²⁰⁷.

La palabra graffiti, como tal, no es enunciada en la propuesta de ley, pero sus efectos entran dentro de lo penalizado con una sanción de "multa por el equivalente de 1 a 10 días de salario mínimo o con arresto de 6 a 12 horas"²⁰⁸. Específicamente, para este artículo esta ley toma en cuenta que en caso de que el infractor sea menor de edad, el juez deberá citar a alguien que lo custodie y podrá aplicar multa o arresto, con una sanción igual a la prevista para mayores de edad.

Para 2004 esta ley cambió de lugar en la legislación y ocupó el artículo 26 fracción V de las Infracciones contra el entorno urbano de la Ciudad de México con la siguiente glosa:

²⁰⁶ El conflicto de normas para el Diccionario Jurídico Mexicano del Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM es "Un choque, enfrentamiento o contienda judicial que puede ser entendido en términos de imposibilidad de observancia (o aplicación) simultánea: dos normas se contradicen entre sí. Pag. 617

²⁰⁷ Gobierno del Distrito Federal, "Ley de justicia cívica para el DF," Gaceta Oficial del Distrito Federal, 1 de junio de 1999.

²⁰⁸ Esta ley permite el procedimiento conciliatorio que consiste en acuerdo verbal ante el juez en el que hay compromiso de no reincidir, o reparar el daño, o bien, otorgar el perdón. En estos tres casos la sanción no se aplica.



Dañar, pintar, maltratar, ensuciar o hacer uso indebido de las fachadas de inmuebles públicos o de los particulares, sin autorización expresa de éstos, estatuas, monumentos, postes, arbotantes, semáforos, parquímetros, buzones, tomas de agua, señalizaciones viales o de obras, puentes, pasos peatonales, plazas, parques, jardines, elementos de ornato u otros bienes semejantes. El daño a que se refiere esta fracción será competencia del juez hasta el valor de veinte días de salario mínimo.

La legislación del 2004 tampoco enuncia la palabra graffiti, señalo en negritas las dos modificaciones substanciales de este texto: se incluyó la palabra **pintar y el término **entorno urbano**.**

Como se ha visto, el poder ejecutivo y el legislativo, a través de su política pública y sus sanciones a esta expresión, son actores fundamentales de esta expresión en el país; y en la Ciudad de México han ido de la mano con procesos de privatización y exclusión, especialmente en las zonas centrales de la ciudad. En el año 2003, el ex alcalde de Nueva York, Rudolph Giuliani²⁰⁹ realizó 146 recomendaciones al gobierno del entonces Distrito Federal, desde su cargo de asesor de seguridad. De acuerdo a Trejo Camacho, entre sus recomendaciones aparecen las siguientes:

Recomendación 119: integrar la unidad de control antograffiti. Esta unidad tendrá por tarea registrar y sistematizar los mensajes de las bandas que se dedican a la venta de drogas y coordinar las acciones de la SSP, asimismo se debe promover la utilización de elementos antograffiti como una manera de desincentivar las pintas.

Recomendación 120: Cámaras de circuito cerrado de televisión. Promover la utilización de cámaras de circuito cerrado de televisión en unidades habitacionales y ubicaciones con mayor número de graffiti y delincuencia, asimismo se debe asegurar que el material grabado pueda ser presentado frente a las autoridades para acreditar daño de propiedad privada y otros delitos²¹⁰.

Al fondo la pieza de
Hugo Soriano.

Festival del Panteón
Civil Lázaro Cárdenas.
Tlalnepantla de Baz,
Estado de México.

Forografías para diario de
campo Cristina Soria

Hoy en día, con catorce, la Unidad Graffiti de la Secretaría de Seguridad Pública en la Ciudad de México se encarga de “brindar apoyo al desarrollo de expresiones culturales y artísticas, así como recuperar espacios urbanos en donde los jóvenes puedan exponer su arte de manera legal”²¹¹

Paralelamente, en los últimos cuatro años, la mencionada unidad “realizó 912 operativos nocturnos para evitar graffiti ilegal o no programado; participó en 119 encuentros ciudadanos y atendió 72 denuncias por la afectación al patrimonio de las personas a causa de esta práctica”²¹²

²¹⁰ Guillermo, Trejo Camacho, *Juventud y graffiti UNAM*, México, 2009 p. 12

²¹² *Idem*





YS finalizando su pieza.

Efekz en la pieza de Hugo Soriano.

Efekz firma su pieza terminada.

Aris trabaja en su pieza.

Festival del Panteón Civil Lázaro Cárdenas.
Tlanepantla de Baz,
Estado de México.

Forografías para diario de campo Cristina Soria

Puede verse un cambio institucional en la concepción del graffiti desde las recomendaciones de **Tolerancia Cero** de Rudolph Giuliani, hasta la tendencia actual de la Unidad antigraffiti (hoy Unidad graffiti) propuesta por este asesor, que se analizará a profundidad en el siguiente capítulo.

Sergio de Piero señala que “ya desde la segunda mitad del siglo XIX en América latina lo público preció ser igual (o casi) a Estado, y las instituciones que se construían en defensa de lo público, [...] en realidad lo estaban haciendo para sostener el modelo del Estado nación”²¹³. Dado que en Latinoamérica fueron los Estados los que negociaron derechos sociales para la población y terminaron siendo los encargados de “promover estos espacios públicos con la generación de derechos sociales”²¹⁴, el espacio público de una u otra manera se tornó siempre dependiente de las decisiones del Estado nacional.

De acuerdo a María de la Paz Echeverría, “las transformaciones del siglo XX dieron lugar a otra lectura sobre el espacio público, que proponía la idea de lo público como derecho conquistado y

²¹³

G. Trejo Camacho,, *Op. cit.* p 25.

²¹⁴

Idem, p 25.

Instagram

Buscar



skuit_drip

Siguiendo



3,463 publicaciones

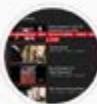
14.5k seguidores

2,897 seguidos

Skuit_Drip

www.facebook.com/SkuitDripVandals

mamilcka, efekz.oficial, humonesf y 3 más siguen esta cuenta



YouTube



InstaGram



Jockie / BG



Facktor



PORKER BG



SCOP BG...

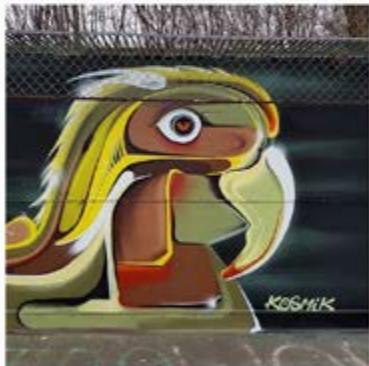


STAR SD BG

■ PUBLICACIONES

IGTV

ETIQUETADAS





Skuirtdrip
Instagram , 2019,
https://www.instagram.com/skuit_drip/

De izquierda a derecha:
YS, Efekz, Aris y Equipo
de Skuirtdrip. Festival
del Panteón Civil Lázaro
Cárdenas. Tlanelpanatl de
Baz, Estado de México.

Forografías para diario de
campo Cristina Soria

al espacio público como defensa de lo social frente al poder capitalista²¹⁵. La autora señala que las diversas resistencias en América Latina traducen el espacio público como el lugar de “resistencia a los poderes no representativos y discrecionales del capital y a la defensa de los intereses comunes de los miembros de una sociedad”²¹⁶.

Desde esta perspectiva se buscó redefinir la participación²¹⁷, volver a pensar el consumo²¹⁸, y escribir de los llamados nuevos movimientos sociales, enfocándose, en “las relaciones entre el poder y la conflictividad sociocultural”²¹⁹

²¹⁵ Echeverría, *Op, cit*. p 3.

²¹⁶ *Idem*, p 28.

²¹⁷ De acuerdo a la autora del artículo, en las investigaciones de Rosa María Alfaro Moreno se encuentra la pertinencia de redefinir la participación en la sociedad.

²¹⁸ En investigaciones como las de Martín Barbeiro y García Canclini.

²¹⁹ Echeverría, *Op, cit*, p 5.



Para efectos de esta investigación, se considera que a falta de espacio público deliberativo, y de representación de las necesidades expresivas de un sector específico de la ciudadanía, que son los jóvenes creativos de las periferias, dió paso en primera instancia a la manifestación social del graffiti, la cual terminó evidenciando que “sin espacio público, en sentido estricto, el poder se entiende como dominación; el Estado, como instancia de los controles sociales, y la opinión pública, como lugar de las manipulaciones mediáticas”²²⁰.

El lugar que se espera sea lugar de las relaciones, que se defiende para la participación ciudadana y el ejercicio político en el discurso, pero se manifiesta en una constante disputa.

Aris cortando su pieza,
Festival del Panteón Civil
Lázaro Cárdenas.

Forografías para diario de
campo Cristina Soria



Son los bienes patrimoniales, derechos y obligaciones que dispone el Municipio para el cumplimiento de sus atribuciones, y sobre las cuales ejerce administración y dominio a través de dos órganos; uno colegiado, el Ayuntamiento, el cual tiene facultades de decisión, y el otro unitario, que es el Presidente Municipal, a quien se le atribuyen funciones ejecutivas para dar cumplimiento a las decisiones del ayuntamiento. (...) Forman parte de la propiedad municipal: calles, parques, jardines públicos, alcantarillado, edificios o casas municipales, lotes, cementerios, entre otros, a través de los cuales se satisfacen las necesidades esenciales de la población municipal”²²¹

Eje Central Lázaro Cárdenas, esquina Eje 4 Sur Xola.

Según explica el Diccionario Jurídico Mexicano, las constituciones locales se atribuyen la capacidad de determinar qué forma parte de la propiedad municipal, dividiéndola entre bienes de dominio público y de dominio privado.

La ley hace una diferencia entre lo denominado propiedad pública y lo denominado propiedad social, señala la modalidad de la propiedad social como “una de las formas más hermosas

Forografías para diario de campo Cristina Soria

²²¹

Instituto de Investigaciones Jurídicas, *Op. cit.* p. 2607.

de la propiedad, de las más juntas y equitativas. Es la que mejor responde al planteamiento teológico de la justicia comunitativa y distributiva”²²².

Se refiere al disfrute de tierras, bosques y aguas: “propiedad originaria de la nación de manera común. Los repartos individualizados vinieron más tarde, cuando fracasaron las restituciones ordenadas por el Constituyente”²²³. De acuerdo a lo explicado, esta idea jurídica fue el esqueleto de la reforma agraria, y no la idea tradicional de interés público, ya que el interés público es aquello que beneficia o puede beneficiar a todos los individuos, como una plaza, una calle, etcétera”²²⁴.

La eminente legitimización del graffiti, se presenta, así, como una convergencia de aspectos económicos, sociales, culturales, legales y estéticos que requieren de análisis locales que entiendan el entramado global en el que, hoy en día, se ubica su expresión contracultural.

En México, hay una aceptación paulatina de algunos estilos del graffiti y una gran aceptación de aquello que se entiende para algunos como arte urbano, a la vez, hay una marcada desigualdad representada en las geografías de la ciudad, que se encuentra delimitada sutilmente en las diferencias estilísticas. Podemos considerar que para entender las particularidades de la práctica del graffiti en México son fundamentales los siguientes aspectos:

1.4.3.1. Festivales

México, como otros países, está abierto a los festivales de graffiti y arte urbano, pero existen festivales periféricos y festivales centrales: la herencia de esos primeros tiempos que abordamos al principio en el poniente de la ciudad, ese espacio de transgresión y de juego en el que se origina el arte.

En los festivales periféricos los graffiteros son invitados de boca en boca, a razón de las fuertes redes que llevan construyendo en años de práctica callejera. Todos llevan su material, llegan al lugar del festival por sí mismos, y a veces transitan grandes distancias. Pueden realizar su pieza como quieran, y con el único apoyo que cuentan es con el permiso de intervención del espacio

²²² *Ibidem*, p. 2612.

²²³ *Idem*, p. 2612.

²²⁴ *Idem*, p. 2612.

público o privado para estar seguros de que no serán detenidos. Los *spots*²²⁵ se reparten de acuerdo a como vayan llegando, entre más temprano se acuda al evento, más posibilidades hay de tener una mejor visibilidad o estar más cerca de bandas de rock y baile.

Los festivales centrales son internacionales, suelen estar en zonas turísticas, sobre todo en los centros históricos de las ciudades. Son patrocinados por marcas globales de productos de graffiti o de productos para las juventudes. Muchas veces son el resultado de concursos en que los se reciben cientos de bocetos, y se elige quiénes pueden intervenir. Generalmente, reciben botes de pinturas y materiales diversos, y a veces solicitan un presupuesto hecho por los competidores que es cubierto y entregado el día del festival. Éstos suelen ser una colaboración entre un grupo fuerte de graffiteros, que tienen cierto renombre entre sus pares, empresas privadas e instituciones públicas, como es el caso del proyecto la Calle Es Tuya, para el Teleférico de Ecatepec, en el que se realizó un festival, que tenía entre sus atractivos la asistencia de artistas urbanos internacionales y nacionales como Guido Van Helten, de Australia, Jhon Pug y David Flores, de Estados Unidos, y Farid Rueda, de la Ciudad de México. Páginas más adelante se encontrará que, como es el caso de estos artistas extranjeros, algunos artistas urbanos del país tuvieron fuertes lazos con el desarrollo paralelo del graffiti en los espacios públicos de la ciudad, como es el caso específico de Farid Rueda.

Con el presupuesto del gobierno del Estado para el proyecto del Teleférico, se manifiesta una inclinación estética por una forma icónica de expresión visual en las ciudades, que surge en la relación entre empresas privadas y gobiernos de los Estados.

1.4.3.2. Graffiteros

Dependiendo la edad, los graffiteros en México, si son jóvenes, viven de sus padres o tienen un trabajo alterno para sustentar su producción. Cabe señalar que muchos de ellos no están de acuerdo con entregar bocetos de sus creaciones, pues asumen que si están poniendo el material para cubrir una barda, deben de tener libertad creativa sobre el contenido de su producción.

225

Se entiende por *spot* el pedazo de muro que en un festival se le da a cada graffitero para intervenir.

Muchos están de parte de solicitar las bardas porque tienen más tiempo para la intervención y el perfeccionamiento técnico de la pieza. Piden la barda que van a solicitar, de acuerdo al grado de visibilidad que va a tener en la colonia y al desgaste de la misma, pues saben que entre más desgastada esté, más probabilidad tendrán de que los dueños de la propiedad den su autorización, ya que una vez obtenida, tienen el respaldo de los mismos dueños cuando acude la policía.

El panorama previsto nos lleva a hacer unos cruces entre los procesos propios del graffiti en el país y las relaciones con la geopolítica que tiene este proceso. De acuerdo a Saskia Sassen, las principales tendencias de la actual estructura económica predatoria, que avanza de manera global y que vemos hoy manifiestas en procesos que marcan una gran desigualdad en las capacidades para obtener beneficios de la economía (excepto para un mínimo porcentaje de la población mundial), iniciaron desde 1980, el año en el que el graffiti en la Ciudad de México estaba ya instalado. La autora advierte que “si bien muchas de las que se iniciaron antes de la crisis del 2008, no eran muy visibles. Lo que era visible, era la renovación y el aburguesamiento de grandes áreas urbanas que producía una impresión de prosperidad general”²²⁶. En el caso de las ciudades mexicanas, puede verse una espacie de aburguesamiento de ciertos espacios centrales de algunas ciudades, y en su proceso de aburguesamiento puede verse también la entrada del graffiti en su versión estética más icónica y del arte urbano en su versión más globalizada.

En la Ciudad de México, con la recuperación y privatización del centro histórico, puede verse el aburguesamiento mencionado por Sassen en la mayoría de los proyectos de recuperación de espacios, y puede entenderse el entramado con el graffiti, al observar la relación que tienen estos proyectos culturales con los objetivos de los proyectos de recuperación.

En el capítulo siguiente, me detendré en dos espacios particulares de la Ciudad de México, y me enfocaré en relacionar dos aspectos: la estética que prolifera en cada uno de los espacios y el modo en cómo esta estética evidencia la geografía del graffiti en estos dos dispares puntos de la ciudad. Una ciudad que, como es sabido, está marcada por las desigualdades a nivel objetivo y simbólico, manifiesto en la política pública y en la estética posibilitada en sus diversos espacios.

Con el fin de brindar un panorama de lo general a lo local, este capítulo tuvo como objetivo mostrar la relación entre el espacio público, la libre expresión del yo, la comunidad y la desviación, como conceptos que giran en torno al graffiti. Expresión cultural que se ubicó en los espacios pú-

226

Saskia, Sassen, *Expulsiones: brutalidad y complejidad en la economía global*. Vol. 3090. Katz editores, 2015., p 40.

blicos a través del tiempo, identificando algunos de sus lazos y tangencias con el arte urbano y el arte público.

Una vez determinado lo anterior, en los apartados 1.3 y 1.4 se entrelazaron los diversos hilos teóricos trabajados, para darle un lugar concreto a esta expresión en la materialidad del espacio público global y nacional. En estos espacios se identificaron las principales disputas y actores que, en algunos de los espacios más significativos, han interactuado para materializar esta práctica a través del tiempo, resaltando su fuerte postura política.

Concluido el panorama general de estas disputas y ubicados sus actores, en el segundo capítulo pretendo mostrar la relación entre la herencia de todas estas ideas y la práctica concreta del graffiti en la Ciudad de México, tomando para esto dos unidades concretas de observación, cuyas características y coyunturas reflejan, precisamente, una marcada desigualdad, en la que sus procesos, desde mi punto de vista, presentan dos polos de una expresión cultural simultáneamente perseguida y aceptada. Ahora bien, ¿de qué depende su persecución o aceptación? Justo es lo que se espera responder en las siguientes páginas.



Nuevos significados

«Han surgido tantas cosas maravillosas desde ese primer incierto origen que consistió en dejar tu nombre escrito en un tren...

El street art ha llegado muy lejos desde que el graffiti se propuso hacer renacer el arte público. Dejar tu nombre puede haber sido el deseo original, pero decir algo más que “yo estoy aquí”, expresando anhelos profundos y pasiones, creando belleza, revelando el drama de la vida, teniendo voz política, es más difícil, y todo eso es hoy posible y está teniendo lugar en todas partes.»

(HENRY CHALFANT)

Capítulo 2. Nuevos significados

Hablaremos de antagónicas vivencias y prácticas del ejercicio de una expresión que lleva el mismo nombre, sucediendo en la misma ciudad y al mismo tiempo, pero sin los mismos accesos. En una ciudad donde a nadie que la haya habitado, le sorprenden las diferencias. Este capítulo, le mostrará que las particularidades simbólicas que se juegan en las distribuciones espaciales, se filtran hasta en nuestras más íntimas prácticas, porque el arte que es social, que es político, y que educa, es privado cuando se gesta en el impulso creador del genio, y público cuando se plasma en la piel de la sociedad. ¿Me refiero al graffiti cuando hablo de arte? El recorrido por este capítulo le revelará la respuesta.

Casi al concluir su libro *Carne y Piedra* (cuidado aquellos que jamás optan por empezar por el final), Richard Sennett sostiene que “los privilegiados se han protegido de los pobres, como se han protegido del estímulo. Los necesitados han intentado llevar una especie de armadura que solo mantiene distanciados a aquellos que necesitan la vida en Greenwich Village²²⁷, quizá ejemplifica lo máximo que hemos logrado: una voluntad de vivir con la diferencia, pero, al mismo tiempo, la negación de que ello implique un destino compartido”²²⁸. Este capítulo, mostrará un panorama de diametral diferencia en relación al ejercicio de la misma práctica, y determinará si conlleva o no un destino compartido.

²²⁷ Al describir la vida Pública de Wengrich Village, Sennett hace énfasis en un espacio de conflicto que enriquecía el espacio público, plagando el día a día de múltiples nodos o punto de encuentro entre los habitantes de este espacio.

²²⁸ R. Sennett, *Carne y piedra...*, *Op. cit.*, p 394

El 18 de noviembre de 2018, en Madrid se realizó la clausura de la exposición *Art is Not a crime*, que se realizó con el material retrospectivo de Henry Chalfant. La guía en esta exposición relata que cuando Henry Chalfant fue informado del interés de la comunidad de artistas urbanos madrileños por exponer la historia que cuentan sus archivos fotográficos en una retrospectiva, el autor se sorprendió. Chalfant no consideraba que su pasión personal de años hubiese generado material de importancia como para merecer un montaje en Madrid, en el Centro de Arte Tomás y Valiente. La noche de la inauguración, Chalfant se conmovió hasta las lágrimas ante aquel resultado.

El fotógrafo que siguió su pasión entre calles periféricas y llamadas nocturnas, miraba en tangible el tránsito del rechazo a la inclusión del fenómeno del graffiti, y a la vez experimentaba la conmoción creadora de ver todo su trabajo fuera del taller²²⁹. Esta retrospectiva es testigo, entre otros tantos hechos, de que este movimiento cultural ha viajado en el tiempo y ha conquistado el espacio. Se ha extendido, como dice Figueroa, de manera esférica: a lo largo, ancho y alto del espacio público. Ha trastocado en todo el globo terráqueo a sus productores. Y ellos y ellas mismas se han movido, y los resultados estilísticos de sus piezas han modificado las representaciones que del graffiti se hacen las comunidades, los legisladores, el mercado del arte y los otros artistas.

Art is Not a Crime fue una de las exposiciones más concorridas del Centro de Arte Tomás y Valiente, el curador SUSO 33 es uno de los graffiteros y artistas urbanos más reconocidos hoy en España.

El público, lo compusieron jóvenes familias que retrataban a sus hijos pequeños en los trenes de tamaño natural en los que se montaron las fotografías de Chalfant, además de profesores, investigadores y, claro, graffiteros.

Cuestiones que en su día fueron seriamente estudiadas, han asumido el papel de estigmas descartados, frente a la revolución cultural y mediática que hoy en día recubre al graffiti, según Fernando Figueroa. Los adjetivos de vandálico, ilegal, y efímero "se convierten en falacias fácilmente reconocibles, cuando abandonamos el terreno de lo particular y las extrapolamos fuera del contexto que las hace parecer sólidas"²³⁰.

²²⁹ Que ya por sí solo ese hecho es conmoción, como señala Gabriel Wolfson: "Pareciera, si no sonara tan ostentoso, que el taller es un límite del discurso" Almonia, Yara, Berra Horacio, CapitaniGianiet, al, No hay obra, hay taller, en 2010, p 9.

²³⁰ F. Figueroa, *Op, cit.* p 26.



Otros adjetivos antes impensados como juego, arte, estética, embellecimiento y activación de la comunidad en el espacio público llegan a esta manifestación de la cultura para que nos coloquemos en otro ángulo de mira al fotografiar este suceso. Los nuevos significados del graffiti se han sumado a la más famosa mirada Neoyorkina y dejan libre la linterna de la investigación para iluminar otros vacíos que se han ido llenando, con el solo devenir histórico de este movimiento.

Su cambio de significados, como señala Figueroa, depende siempre más de su contexto que del graffiti mismo, dado que esta expresión es una estructura latente relacionada con los actores en su entorno; es la ocupación material y concreta del espacio en el que surge entrelazada con la mirada política del momento, porque de esta mirada dependerá que existan los espacios para crear puntos de interés que le asignen una significación.

Mientras el deseo de crear un espacio público propio esta ahí, el contexto que lo permita, o lo obstaculice, definirá mucho la práctica del graffiti y sus líneas de acción: unas transgresoras y otras comunitarias.

Los dos siguientes estudios de caso, encuadran en el territorio de la Ciudad de México, dos formas contrapuestas de espacios públicos, separados por aproximadamente 15 kilómetros y medio, por 40 minutos de tiempo en auto, por 15 estaciones de metro, y por una hora en bici, dentro una ciudad con una extensión de 1485 kilómetros cuadrados; espacios públicos que no se encuentran tan casualmente distantes.

Tal como señala Bourdieu, “en una sociedad jerarquizada no hay espacio que no esté jerarqueado y no exprese las jerarquías y las distancias sociales, de un modo (más o menos) deformado, y sobre todo enmascarado por el efecto de naturalización que entraña la inscripción duradera de las realidades sociales en el mundo natural”²³¹. Ambos espacios separados, se proponen a fin de estudiar dos contrapuestas maneras de vivir, expresar y comprender el graffiti.

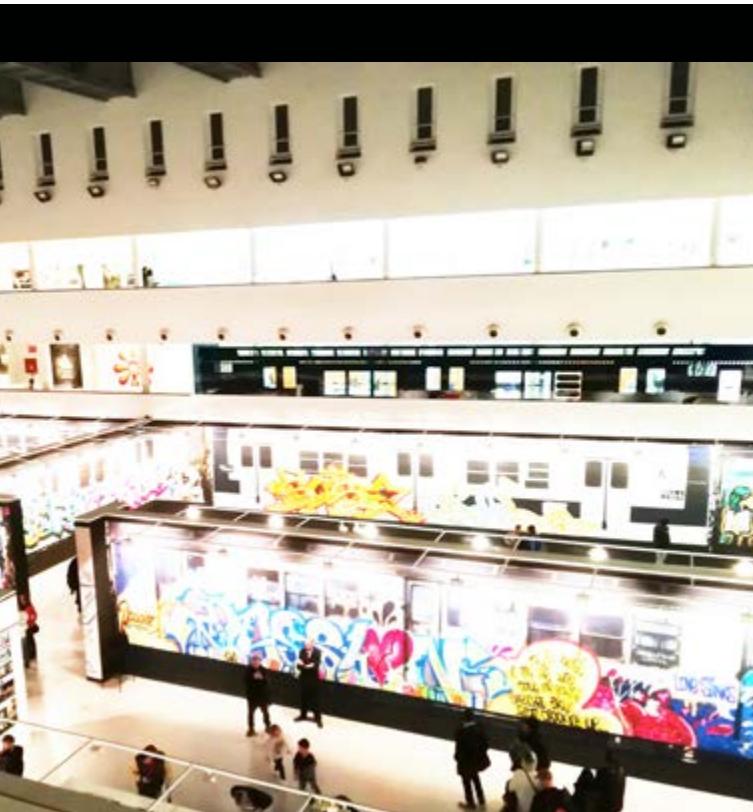
Es de mi interés personal que usted, lectora o lector, no deje de recordar esta distancia, porque se incrementará algunas veces y desaparecerá, simbólicamente, otras. En este capítulo, se podrá conocer la operatividad de las categorías que se desarrollaron en el capítulo teórico previo, como son: 1. El modo en que se entrelazan la libre expresión del yo, la construcción del individuo desviado y los sentimientos de anormalidad cuando se trata de un espacio público en la ciudad

EXPOSICIÓN HENRY
CHALFANT «ART IS
NOT A CRIME 1977
-1987»

Sala A del CEART,
Centro Cultural Tomás y
Valiente de Fuenlabrada,
del 27 de septiembre al 18
de noviembre de 2018

Forografías para diario de
campo Cristina Soria

²³¹ Bourdieu, Pierre, et al. “Efectos de lugar” en La miseria del mundo, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1999, p 120



mexicana, 2. De qué manera la comunidad estudiada por Sennett y repensada por Byun-Chul Han para el siglo XXI, se posibilita en dos lugares específico de la Ciudad de México, 3. Si cada uno de los grados de iconicidad propuestos por Villafaña están relacionados con la legislación específica y la percepción del transeúnte concreto en los espacios a estudiar y 4. Siguiendo a Ramírez Kuri, cómo la fuerte presencia de las diputas en las interacciones que conforman los dos lugares a estudiar, puede evidenciarse físicamente en la posición y la estética de los graffitis en estos lugares, representando la disputa social en la disputa estética entre imagen y texto que especifica Facundo Tomás como la pugna iconoclasta-iconofoba en la historia del arte europeo.

Una vez finalizado el capítulo, luego de haber puesto a prueba la operatividad de estas teorías, se entenderá porqué de la importancia de lo que esta investigación define como graffiti, entendido como: la intervención de texto a modo de imagen en el espacio público, configurada por la relación entre el tema, el lugar desde el que se enuncia dicho tema (lugar de enunciación) y quién lo combate o aprueba.

EXPOSICIÓN HENRY
CHALFANT «ART IS
NOT A CRIME 1977
-1987»

Sala A del CEART,
Centro Cultural Tomás y
Valiente de Fuenlabrada,
del 27 de septiembre al 18
de noviembre de 2018

Spraycan Art
Henry Chalfant y James
Prigoff
Colección Henry Chalfant

Forografías para diario de
campo Cristina Soria



Salía del colegio y me quedaba charlando en la esquina del gimnasio,
esa era mi esquina, era la esquina de todos,
si te pegaban, te pegaban ahí, si te besabas, te besabas ahí,
tenía una pared llena de graffitis y siempre estaba viva, llena de gente.

MAGALÍ TAJES

2.1. Escuela José Vasconcelos y muros frontales 2000 - 2019

Era mi primera incursión en la fotografía del graffiti, perseguía espacios con su estética por varias ciudades, y un amigo con el que trabajaba en estación Olivo me habló de este lugar; me dijo que había graffitis muy bien hechos por allá y un día llegamos. Fue su graffiti lo que me llevó a este espacio, que en general tiene múltiples puntos de acceso y no está mal comunicado, pero que no sería específicamente un lugar de paso para alguien que no viviera cerca.



La Escuela José Vasconcelos posee una de las construcciones más antiguas de la colonia, es por eso que tiene muros altísimos que se encuentran rodeados de casas habitación. Se encuentra en una manzana triangular, cuyo alcance de visibilidad es inaudito. Pocos espacios tienen una riqueza de muros como éste, al menos hablando desde la visión del graffiti.

La ubicación de estos muros, su riqueza espacial y su posición de visibilidad le harán un punto particular para la expresión del graffiti. Ya en sí misma, sin estar relacionada con otros puntos de la ciudad, esta escuela da para poder centrarnos en una expresión y caracterización del graffiti en la zona de Iztapalapa. Sin embargo, como va a ser evidente, para la lectora o lector que se aproxima a conocer las cualidades de este espacio, su posición en la estructura de la ciudad y los significados de la propia alcaldía, nos hablarán de una expresión del graffiti diametralmente opuesta a la que veremos en el Jardín Infantil Regina, la otra unidad de observación de este trabajo.

El objetivo de este apartado es posicionarle en un espacio de frontera entre la escasez y el olvido institucional, y una subcentralidad al interior de la propia alcaldía, pues la escuela José Vasconcelos no se encuentra en la zona más periférica de la Ciudad de México, no es la que tiene la menor infraestructura, pero su sola posición alcanza a incluir varias de las características de un espacio periférico, en su relación u olvido institucional, y a la vez varias de las características de un espacio en una posición central.

El graffiti que aquí se encuentra, mostrará mucho del graffiti de la ciudad en el mismo muro. Un graffiti que se confronta y confronta, que va desde la ilegalidad a la legalidad y desde el alto grado de iconicidad a la total abstracción. Es mi intención que, terminado este apartado, se conozca la multiplicidad de expresiones que se pueden dar en un solo espacio al estar ubicado en un lugar que funge como una especie de frontera entre la periferia y la centralidad. Por ello, es capaz de reflejar las condiciones sociales implícitas a la distancia con el espacio más central de la ciudad y a la cercanía con uno de los espacios que pertenecen a la periferia histórica y espacial de la misma.

Esta unidad de observación se encuentra ubicada en la intersección triangular formada por las calles de Lirio, Noche Buena y F.C. Terraplen San Rafael, en la colonia Los Ángeles Apanoaya de la alcaldía Iztapalapa. Alcaldía que, de acuerdo a Sergio Bautista Edgardo Miranda Martínez, posee un espacio social que se puede considerar equivalente al 7.1 % del área total de la Ciudad de México.

Fachada de la Escuela
José Vasconcelos,
Calle Lirio, Los Ángeles
Apanoaya, Iztapalapa,
09710 Ciudad de México,
2014

Forografías para diario de
campo Cristina Soria

Lo que la hace la Alcaldía con mayor territorio dentro de la ciudad. Al norte colinda con la Alcaldía Iztacalco y el municipio de Nezahualcóyotl, del Estado de México; al este con el municipio de la Paz y Chalco Solidaridad, también el estado de México; al sur con la Alcaldía de Tláhuac y Xochimilco, y finalmente al oeste con la Alcaldía Benito Juárez y Coyoacán. "Administrativamente, la delegación está dividida en nueve coordinaciones territoriales (CT), que a su vez se subdividen en 187 unidades territoriales (UT). Estás coordinaciones son Abasto (dos unidades territoriales) Churubusco (19), Estrella (25), Granjas (19), Oasis (18), Reforma (17), Santa Cruz (21), Teotongo (40) y Tezongo (25)"²³².

Entre el año 2000 y 2003, Los Ángeles Apanoaya era parte de la unidad territorial 07-095-1, con el mismo nombre, integrada al programa de desarrollo social de la entonces Delegación Iztapalapa, que cubría los siguientes rubros: Apoyo a Adultos Mayores, Apoyo a Personas con Discapacidad, Apoyo a Niños y Niñas en Pobreza y Vulnerabilidad, Ampliación y Rehabilitación de Vivienda, Rescate de Unidades Habitacionales, Créditos a Microempresarios, Desayunos Escolares, Apoyo a la Producción Rural y Apoyo al Empleo. En general, el grado de marginación se identifica como medio de acuerdo a la evaluación que en aquel momento realizara la Delegación. Pero en la misma colonia hay espacios cuyo grado de marginación es muy alto, específicamente, en la zona ubicada entre Anillo Periférico y Avenida 5 de mayo, contrapuesta a espacios sociales con nivel de marginación muy bajos, como es el caso de las casas habitación ubicadas entre Anillo Periférico, FC Terraplen San Rafael y La calle Noche Buena, con las que colinda la escuela.

Nuestra unidad de investigación colinda de un lado con este lugar de bajo nivel de marginación, por la calle Lirio, y del otro lado, en la calle Nochebuena con una zona habitacional con grado de marginación medio, mientras que tiene a la calle F.C. Terraplen San Rafael como punto fronterizo con la colonia La era I y II, que pertenece a la en ese entonces, unidad territorial 07-080-1. Por cierto, La Era, en general, fue evaluada con un grado de marginación alto, pero como colinda con la Escuela José Vasconcelos, se encuentra en un grado de marginación medio. Como puede corroborarse en los mapas que se presentan en la página anterior.

De lo anterior, se concluye que, en el periodo de 2000 a 2003, la unidad de observación en la que nos detendremos, tuvo un grado de marginación entre medio y muy bajo en relación a

²³² Miranda Martínez, Sergio Bautista Edgardo, *Espacio y delincuencia, Iztapalapa, 1995-2008*, Tesis de licenciatura, UNAM, 2011, p 25.

1.- Mapa Los Ángeles
Apanoaya

Unidad
Territorial
07-095-I



2.- La Era

Unidad
Territorial
07-080-I

Jefatura de Gobierno
del Distrito Federal,
Departamento de
planeación y Desarrollo,
Los Ángeles Apanoalla,
[En línea], pp 2, México,
2001-2003, Dirección
URL: <https://cutt.ly/fjVeUhB>, 2019



las casas habitación que la rodean. Sin embargo, hay que tomar en cuenta que es un espacio de paso, que varias familias tanto de la colonia Los Ángeles Apangoaya como de las colonias La Era I y II asisten a la Escuela José Vasconcelos o realizan actividades diversas a sus alrededores, como las compras en el tianguis semanal que se coloca en la calle Noche buena, las quesadillas de fin semana en la calle Nardo esquina con Noche Buena, la tienda ubicada en la Calle Noche Buena casi en la intersección con F.C. Terraplen San Rafael y las nieves de la calle Nardo que no están constantemente abiertas al público, sino que salen a vender por los alrededores en un triciclo.

Hoy en día, la Alcaldía Iztapalapa conserva exactamente la misma información que detalladamente está limitada a los primeros años de esta investigación, por lo que las Unidades Territoriales mantienen su misma ubicación, y la evaluación de grado de marginación no ha sido actualizada.

Esta Alcaldía, cuyos referentes colocan a sus habitantes en el estigma, ha acumulado a lo largo de los años apodos como: *Iztapalapunk, Ixtapalacra, Iztapacheca, Iztapatraca*. Esto es porque durante los años 40, la Delegación Iztapalapa fue un espacio al que llegaron múltiples migraciones, sin contar que este espacio territorial, fusiona lo rural con lo urbano.

De modo que, a partir de los años 40, “las migraciones fueron en aumento durante las décadas siguientes, elevándose considerablemente la población, principalmente en esta delegación teniéndose que construir varias colonias populares”²³³. Para los años 50, surgieron colonias como Escuadrón 201, Sector Popular y Héroes de Churubusco, y en los 60, se habilitaron los primeros parques industriales en Iztapalapa, que se ubican en la zona Los Reyes Culhuacán, y para 1970, ya existían tres zonas industriales de importancia dentro de la entonces Delegación, tal como lo advierte Sergio Miranda Martínez en su investigación:

Había tres zonas industriales en Iztapalapa en las colonias Guadalupe del Moral, Santa Isabel y al sur en la colonia Agrícola Oriental. Las dos primeras colonias estaban clasificadas conforme al uso del suelo como zonas industriales conteniendo áreas habitacionales, mientras que la tercera colonia era considerada como zona exclusivamente industrial. En estos mismos años, comienzan a aparecer colonias como: Hidalgo y Mina Barrio de San Miguel, La Purísima, La Albarrada, Unidad Habitacional Santa Cruz Meyehualco, Ejidal Santa María Azahuacan y Jacarandas. En esta década el crecimiento de la población se elevó más del 100% pasando de 522,095 habitantes en 1970 a 1,149,411 en 1980. Ello ocasionó, debido a la escasez de empleos formales en esta demarcación,

233

Miranda Martínez, Sergio Bautista Edgardo, *op, cit*, p 26

que la mayor parte de las personas económicamente activas se dedicasen a laborar en el sector informal, en pequeñas empresas familiares, obreros de la construcción, empleadas domésticas, "maestros" y técnicos que efectúan reparaciones caseras, meseros, jardineros, vendedores callejeros, personal de aseo y artesanos de tipo tradicional, entre otros trabajos, también comenzó a elevarse el número de robos²³⁴.

En la década que inicia en 1980 nuevos desarrollos urbanos surgieron en la demarcación, entre ellos la colonia Los Ángeles Apanaoaya, nuestra unidad de observación, y con ésta otras cuya ubicación geográfica le circunda, por ejemplo: la colonia Los Ángeles, Constitución de 1917 y Desarrollo Urbano Quetzalcoatl, de acuerdo a la investigación de Miranda Martínez: Para 2005, de acuerdo al INEGI, Iztapalapa tenía un millón ochocientos veinte mil ochocientos ochenta y ocho "(1, 820, 888) habitantes ubicados en 236 colonias y 513 unidades habitacionales"²³⁵.

De entre los lugares que han conformado la población migrante que ocupa esta Delegación está, en principio, el Estado de México, Michoacán, Puebla, Oaxaca, Guanajuato e Hidalgo, lugares de donde provinieron los primeros migrantes que llegaron en los años 40 a la Delegación, y posteriormente las migraciones provenientes de colonias del centro de la ciudad como Buenos Aires, Tepito, Morelos y Peralvillo llegaron entre 1960 y 1990.

La tasa de crecimiento poblacional de esta Delegación, entre 2000 y 2005, casi paró descendiendo de 2.6% en 1990 a cero en 1995. "Desde el censo económico de 1993 hasta la fecha, la actividad económica más importante en Iztapalapa es el comercio tanto por las unidades económicas que agrupa como por el personal que ocupa"²³⁶.

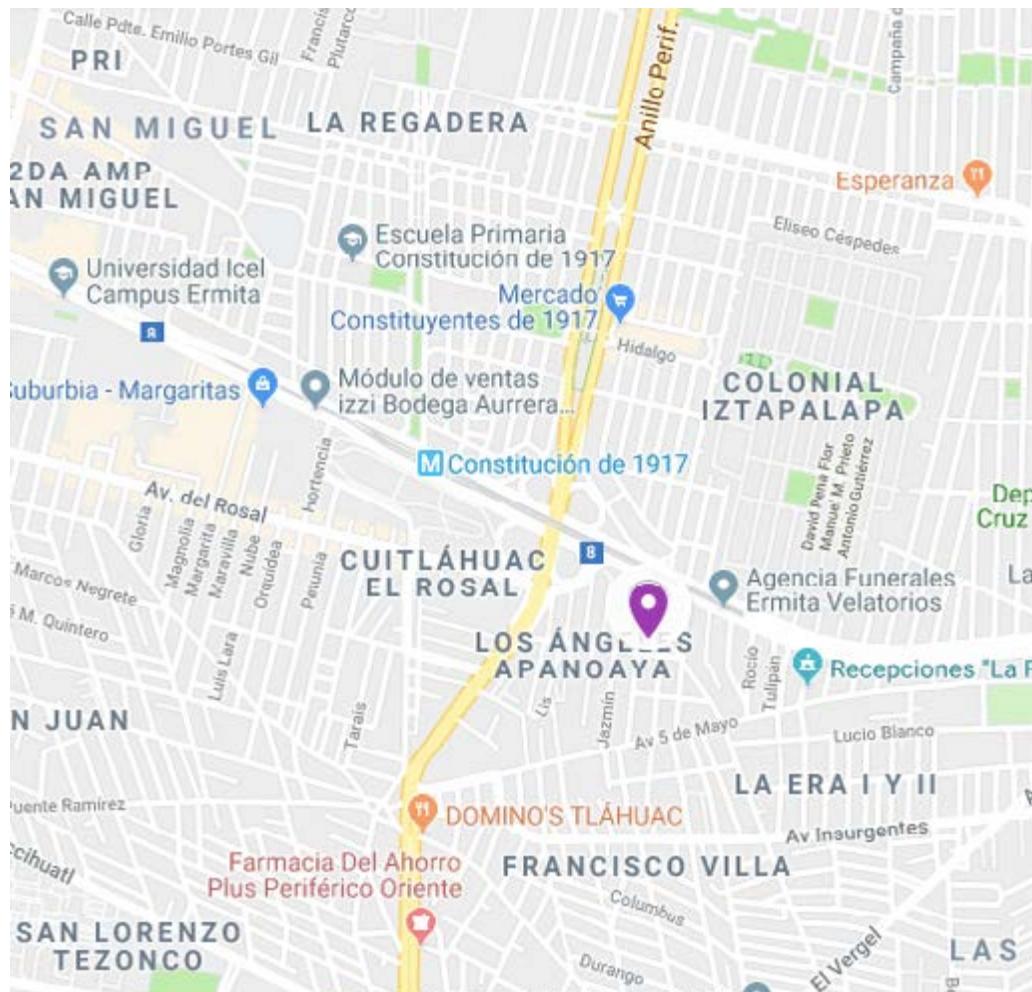
Una de las características de esta Delegación es que dentro de su interior posee ciertos espacios que son considerados centralidades o, como los llama Miranda Martínez, subcentros urbanos, cuyas características fundamentales son la conexión con ejes comerciales y de servicios. Estos son: el centro de Iztapalapa, el Polígono de Cabeza de Juárez y la Central de abastos.

Como podrá verse en el siguiente mapa, la zona a estudiar está ubicada relativamente cerca, o en el paso, de las subcentralidades de la Alcaldía, por lo que el acceso a servicios y a vías

234 *Idem*, pp 27

235 *Idem*, pp 28

236 *Idem*, pp 37



Ubicación de Los
Ángeles Apanoaya,

Ciudad de
México,

de comunicación le da una posición privilegiada dentro de la propia Alcaldía. Puede verse igualmente que entre las vías de comunicación principales de la Alcaldía, dos de éstas comunican con nuestro espacio de observación, las cuales son Calzada Ermita Iztapalapa y Anillo Periférico. Asimismo, el centro del barrio más cercano a este espacio es el mercado Francisco Villa, por lo que la zona en la que se encuentra la escuela José Vasconcelos y sus muros frontales es una zona en constante tránsito e intercambio entre miembros de la comunidad, ya que en el tránsito al mercado Francisco Villa o a las avenidas principales, para moverse a las subcentralidades o a otros puntos de la ciudad, atraviesan dicho espacio, lo que lo hace un sitio de gran visibilidad para hacer ahí tags, piezas, bombas y murales.

A continuación, se presentan ejemplos precisos en las intervenciones al rededor de la Escuela José Vasconcelos. De igual manera, al final de este trabajo de investigación, en el apéndice de cuadros, podrá encontrar un glosario que exemplifica a detalle y con ejemplos de diversos lugares, las expresiones más comunes de graffiti e intervención del espacio público:

1. Tag: en el graffiti el tag es la forma reducida y encriptaba de la firma o nombre.

1.- Tag

Tag en los Muros
de la Escuela José
Vasconcelos

Calle Lirio, Los Ángeles
Apanoaya, Iztapalapa,
09710 Ciudad de México,

2014

Forografías para diario de
campo Cristina Soria



2. Pieza: es la forma estilizada del nombre, tradicionalmente se acompañaba de un personaje o caricatura. Hoy además presenta diversos estilos y tendencias. 3d y wildstyle son los más conocidos, pero cada autor o autora pone en él su propio carácter estético, formando, al final, una expresión artística que hace entender porqué se le da el nombre de pieza.

3. Bomba: es un estilo de la firma o el nombre redondeado y de rápida expresión, que generalmente pesenta una gama de color reducida: entre 2 y 4 colores, por lo mismo se realiza más rápidamente, lo que hace entender el coloquialismo de *bombardear una zona o territorio*, ya que requiere menor inversión de tiempo para cumplir su cometido. Mientras una bomba se realiza en minutos, una pieza puede llevar de horas a días en su realización, y un tag podría implicar segundos únicamente.

4. Mural: el mural generalmente representa imágenes con altos grados de iconicidad, es decir, con sumo realismo. Muchas de sus autoras o autores firman únicamente al final de la obra con su tag a modo del mundo del arte, en especial el muralismo.

Además de lo anterior, se caracterizan por ser de tamaño monumental (incluso a veces se requieren andamios y, en ocasiones, la participación colectiva para su realización).

De acuerdo a Hilario de Jesús, “en este cuadrante se encuentra la población con mejores condiciones de adquirir bienes y servicios con un mayor poder adquisitivo”²³⁷, donde el índice de disponibilidad de servicios es alto.

La ubicación espacial de la escuela José Vasconcelos y sus muros frontales, manifiesta el entrelazado de dos expresiones diversas, pues en este espacio coexisten las prácticas del graffiti tal como lo venimos conociendo en el siglo XXI, con las del graffiti de la vieja escuela.

Ambas expresiones y el tránsito entre estas; disputan, comparten y negocian el espacio público de Iztapalapa como forma de expresión: es por eso que se entenderá este espacio como un lugar fronterizo. Por un lado, es una expresión de la periferia de la ciudad y, por otro, posee la fortuna de estar situado en una centralidad dentro de la propia Alcaldía, por estar enmarcado por las principales subcentralidades de la misma.

Dos de los principales corredores urbanos que la atraviesan están al lado de varios proyectos de graffiti muy llamativos de la Alcaldía. Éstos muestran precisamente la expresión fronteriza de este lugar, y en los apartados siguientes serán desglosados.

²³⁷ Jesús De Jesús, Hilario De, *Distribución de la vivienda según su condición socioeconómica como factor de la segregación en Iztapalapa*, Tesis de Licenciatura, UNAM, México, 2019, p 89.

2.- Pieza

Pieza en los Muros
de la Escuela José
Vasconcelos

Calle F.C. Terraplén San
Rafael, Los Ángeles
Apanoaya, Iztapalapa,
09710 Ciudad de México,
2014

Forografías para diario de
campo Cristina Soria





3.- Bomba

Bomba en los
alrededores de la Escuela
José Vasconcelos

Calle F.C. Terraplén San
Rafael, Los Ángeles
Apanoaya, Iztapalapa,
09710 Ciudad de México,

2014

Forografías para diario de
campo Cristina Soria

4.- Mural

Mural en los Muros
de la Escuela José
Vasconcelos

Calle Lirio esq.
Nochebuena, Los
Ángeles Apanoaya,
Iztapalapa, 09710 Ciudad
de México,

2014

Forografías para diario de
campo Cristina Soria



¡Un lugar, soy un lugar!, y yo que creí
que era una persona

MAGALÍ TAJES

2.1.1. Los significados del Graffiti y el espacio público en la calle de la escuela José Vasconcelos y sus muros frontales.

Tal como señala Bourdieu, “el espacio social se retraduce en el espacio físico”²³⁸, por lo que “en una sociedad jerarquizada no hay espacio que no esté jerarquizado y no exprese las jerarquías y las distancias sociales, de un modo (más o menos) deformado y sobre todo enmascarado por el efecto de naturalización que entraña la inscripción duradera de las realidades sociales”²³⁹, lo que deja ver que las posiciones materiales en un espacio, pueden reflejar en qué medida se dan las relaciones sociales en dicho espacio.

Una vez reconocidas las distancias que hay entre las calles de la escuela José Vasconcelos y sus muros frontales y los principales subcentros urbanos y avenidas de la Alcaldía Iztapalapa, en este apartado mi intención es llevar la reflexión sobre las distancias entre esta unidad de observación y el centro de la ciudad de México. También, reflexionar sobre las distancias entre este lugar y algunos proyectos centrales y periféricos en la Alcaldía, a modo de mostrar las implicaciones que en los significados del graffiti tienen estas distancias, cuando se miran a la par de los significados propios de encontrarse en Los Ángeles Apanoaya en la Alcaldía Iztapalapa.

Ante la pregunta: ¿qué influencia tiene el espacio público ubicado en la frontera entre la periferia y la centralidad para los significados del graffiti en México?

El plan de acción será el siguiente: 1. reparar en los estigmas que tiene este lugar para la ciudad en general, 2. reconocer el panorama del graffiti al rededor de este espacio y 3. comprender la influencia y la relación entre el significado de este espacio público y el graffiti que en sus muros se plasma.

238 Pierre, Bourdieu "Efectos de Lugar", en *La miseria del mundo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013, pp 119-124, p 120.

239 *Idem*, p 120

Tanto en este apartado como en todo el capítulo, hay que considerar que las Calles de Lirio, Noche Buena y San Rafael Terraplen, así como el espacio del Jardín Infantil Regina no se pueden pensar ni entender sin mirar la estructura urbana que les rodea, pues la ciudad es, entre otras cosas, un espacio de relaciones. Por eso, entender a estas calles por su distancia a las avenidas principales, los subcentros urbanos y el centro de la ciudad, nos remite a considerar que: “así como el espacio físico se define por la exterioridad, el espacio social se define por la exclusión mutua (o la distinción) de las posiciones que lo constituyen, es decir, como estructura de yuxtaposición de posiciones sociales”²⁴⁰. El espacio que vamos a mirar se entiende simultáneamente desde sí mismo, es decir, desde su localización y desde su posición, “desde un punto de vista relacional, como posición”²⁴¹.

Por consiguiente, al hablar de los significados del espacio público se entrelazan las concepciones de vivir y ser de Iztapalapa, con las relaciones que se dan a partir de la localización del espacio estudiado con otros puntos clave al interior de esta Alcaldía, más sus relaciones con algunas principales periferias fundamentales para la significación del graffiti en la Ciudad de México. Dentro de esta geometría, el significado del graffiti en el espacio de estudio vendrá dado por este entrelazado que se materializa en las interacciones e intervenciones de graffiti y arte urbano en el espacio concreto y al rededor de éste, unas posibilitadas por las otras.

Pensemos así en el libro que Mike Davis escribió para indagar en el resto social de grandes ciudades del mundo: *Planeta de Ciudades Miseria*, donde Iztapalapa, de acuerdo al autor, es representativa como área urbana hiperdegradada, que en el 2005 contaba con 1.5 millones de personas, cuyas condiciones les separaban de empleos, y servicios básicos de infraestructura urbana, entre los que se encuentra el derecho al agua potable. Davis señala que:

“prácticamente todas las grandes ciudades del Tercer Mundo, o al menos todas aquellas que tienen algún tipo de actividad industrial, tienen un dantesco barrio hiperdegradado envuelto en la contaminación y situado cerca de alguna conducción de gas o de petróleo, de plantas químicas o de refinerías: Iztapalapa en México, Cubatão en São Paulo, Belford Roxo en Río de Janeiro, Cibubur en Yakarta, la periferia sur de Túnez y así sucesivamente”²⁴².

²⁴⁰ *Idem*, pp 120

²⁴¹ *Idem*, pp 119

²⁴² Mike , Davis, y José María, Amoroto. *Planeta de ciudades miseria*, México, Akal, Serie: Cuestiones de Antago-

De acuerdo con Saskia Sassen, “la desigualdad, si sigue creciendo, a cierta altura se podría describir más bien como una forma de expulsión”²⁴³, pues hace énfasis en que “las economías de subsistencia alternativas que están surgiendo existen en un espacio económico diferente, que queda fuera de los indicadores y las mediciones formales. Porque ahora no son suficientes para cubrir las necesidades de los expulsados y los simplemente empobrecidos”²⁴⁴.

La colonia Los Ángeles Apanoaya es parte de las zonas que en Iztapalapa pertenece a la centralidad de la Alcaldía, junto con Francisco Villa, San Juan, Presidentes de México e Insurgentes. Como mencionamos en el capítulo anterior, Los Ángeles Apanoaya está cerca de avenidas principales de la Alcaldía, así como en centros sociales y de servicios, y su grado de marginación es bajo.

2.1.1.1. Proyectos y organizaciones civiles que circundan a la escuela José Vasconcelos y sus muros frontales

De acuerdo a lo que informa la Alcaldía Iztapalapa, por medio de la plataforma de transparencia, no hay archivadas peticiones por parte de grupos de graffiteros para intervenir legalmente los espacios de la misma, declarando que no se encuentra ningún registro al respecto. Por otro lado, informa que en relación a los programas organizados por la propia Alcaldía se tiene únicamente conocimiento de que en 2018 se organizó una Galería de Arte Urbano en los muros de la Escuela Secundaria Diurna No. 98, ubicada en Santa Cruz Meyehualco, no muy lejos de la escuela primaria José Vasconcelos, según declara el documento recibido por parte de la plataforma:

En el año 2018, a través del subsidio FORTASEG 2018, como parte del sub-programa ‘jóvenes en Prevención’ se implementó el proyecto: “Galería de Arte Urbano”.

El responsable de la propuesta fue la Delegación (ahora Alcaldía) de Iztapalapa. El encargado de llevar a cabo dicho proyecto fue el proveedor de servicios “Chilangos Young’s A. C.”

nismo, 2014, p 167.

243 S. Sassen, *Op. cit*, p 26

244 *Ibidem*, p 57

Respecto a la descripción del proyecto, anexo, la “Convocatoria Pública” y la “Descripción de Sesiones”.

El taller de bocetos se impartió en el auditorio de la Alcaldía de Iztapalapa, ubicado en Aldama #63, Barrio San Lucas, 09000, Iztapalapa, CDMX.

Los murales se realizaron en las bardas pertenecientes a la Escuela Secundaria Diurna No. 98 “Federico Froebel”, ubicada en Av. Sexta SIN, Santa Cruz Meyehualco, 09290, Iztapalapa, CDMX²⁴⁵.

En el mapa que se muestra a continuación puede verse la distancia que hay entre la unidad de observación que compete a este apartado y el proyecto del que la Alcaldía declara tener conocimiento. Cabe aclarar que al menos en el acercamiento que yo tuve con dicha Alcaldía, existe cierta falta de comunicación entre lo que la Alcaldía conoce o declara y el número de proyectos de intervención que se están dando en el territorio. La solicitud de transparencia indagaba un periodo de 18 años de la Alcaldía y sus archivos no revelan nada más allá del 2018. Sin embargo, como se verá en este apartado, proyectos ha habido varios, de éstos me centraré sólo en lo que tiene una distancia estratégica con la Escuela José Vasconcelos en la colonia Los Ángeles Apanoaya.

El proyecto Galería de Arte Urbano se hizo posible, tal como señala la información arriba citada, gracias al apoyo del programa FORTASEG, que son las siglas del *Programa de Fortalecimiento para la Seguridad* que posee el subsidio para el “Fortalecimiento del Desempeño en Materia de Seguridad Pública,”²⁴⁶ en este sentido la propuesta surge desde la Secretaría de Seguridad Pública.

El objetivo general de este subsidio es:

Cubrir aspectos de evaluación de control de confianza de los elementos operativos de las instituciones policiales municipales, su capacitación, recursos destinados a la homologación policial y a la mejora de condiciones laborales de los policías, su equipamiento, la construcción de infraestructura, prevención del delito y la conformación de bases de datos de seguridad pública y centros telefónicos.

²⁴⁵ Coordinación General de Seguridad Pública, Alcaldía Iztapalapa, oficio número C.G.S.P./C.P.C.D./760/2019 de fecha 11 de marzo 2018, Mtro. Pablo Tapia Almaraz, Coordinador de Planeación y Combate a la Delincuencia.

²⁴⁶ Gobierno de México, *Programa para el mejoramiento de la seguridad (FORTASEG)*, [En línea], México, <https://www.gob.mx/sesnsp/acciones-y-programas/programa-de-fortalecimiento-para-la-seguridad-fortaseg>, Fecha de consulta 29 de abril de 2019.

os de atención de llamadas de emergencia y en general apoyar la profesionalización, certificación y equipamiento de los elementos de las instituciones de seguridad pública. En esencia, la diferencia principal con el SUBSEMUN es que el FORTASEG se basa en el desarrollo de las personas. Fortalecimiento tecnológico, de equipo e infraestructura de las instituciones de seguridad pública, a la prevención social de la violencia y la delincuencia, así como a la capacitación, entre otras, en materia de derechos humanos e igualdad de género²⁴⁷.

Entre los programas de prioridad nacional, el punto 6 señala que con este presupuesto se pretende diseñar “políticas públicas destinadas a la prevención social de la violencia”²⁴⁸.

Esta convocatoria fue dirigida a jóvenes de entre 15 y 29 años, que habitaran en Iztapalapa con el objetivo de “Fomentar por medio del Arte Urbano, la promoción de una conciencia para que los participantes reflexionen y creen mensajes claros como un alto a los problemas derivados de la violencia en sus diferentes modalidades entre los más jóvenes”²⁴⁹. Esto a partir de la creación de 30 murales colectivos de 5 x 3 metros en compañía de “artistas reconocidos dentro del arte urbano”²⁵⁰.

Los artistas urbanos reconocidos que acompañaron esta convocatoria fueron: Koka Alter Os, Dueck, Ramsteko, Vivi, Tayde, Meme, Their, Flaka y Jocka. La convocatoria inició con recepción de bocetos, compromiso de los participantes elegidos a acudir a un taller con los artistas urbanos mencionados y asistencia a un evento masivo en que se realizaron los murales.

Koka, el nombre que encabeza la lista de artistas reconocidos, es para el graffiti mexicano uno de los personajes más reconocidos. En varias entrevistas públicas declara que busca llevar la calidad técnica del graffiti e instigar la reflexión en la comunidad, fortaleciendo intercambios culturales y posicionando un estilo nacional que aborde problemas políticos, éticos y sociales propios del país en diversas partes de la ciudad y del mundo.

Resalta en su estilo la capacidad de realizar rostros con exactitud fotográfica, y prueba de su compromiso comunitario es el *crew* al que pertenece y con el que firma sus trabajos, es decir, LEP, cuyo significado denota su interés por fortalecer la cultura del territorio en las siglas: Libertad de Expresión de un Pueblo; y aunque con el paso del tiempo ha sumado el significado

247 *Idem.*

248 *Idem.*

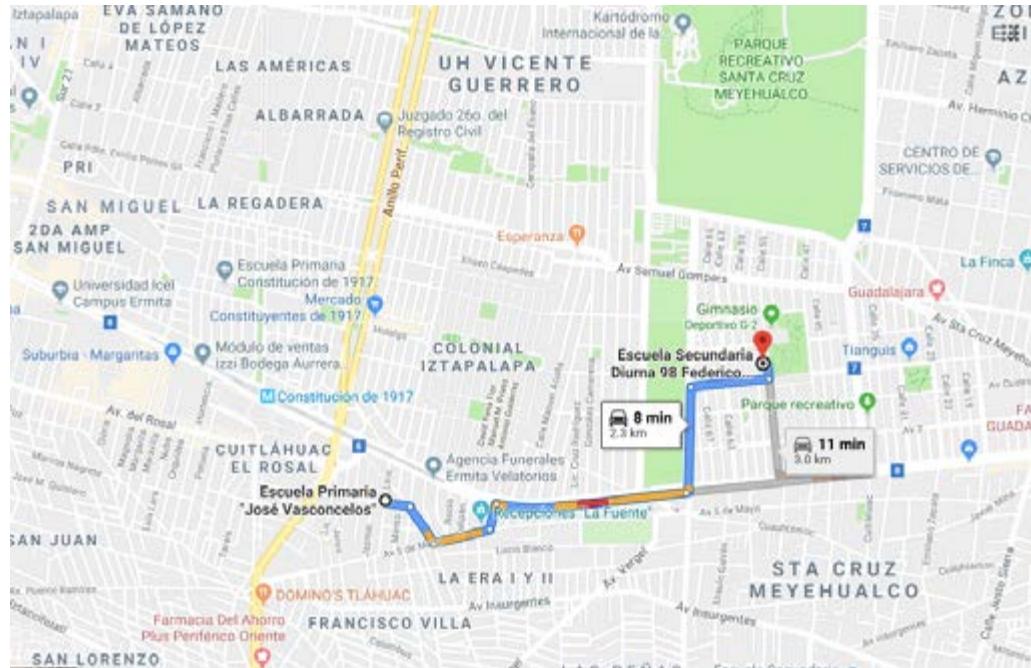
249 Coordinación general de Seguridad Pública, *Op, cit.*

250 *Idem.*

4.- Mapa de la Ciudad de México.

Distancia entre la escuela José Vasconcelos y la Escuela Diurna 98, donde se realizó el proyecto galería de arte urbano.

<https://maps.app.goo.gl/pLjMmvzKgUSiQtvp9>



de las iniciales a: Locos y Extremadamente Peligrosos, su intención de activación comunitaria permanece en el tiempo.

Koka piensa en el graffiti como una forma de expresión, señalando que “es, como todas las formas de expresión, un sentimiento, un objetivo que tenemos todos los seres humanos de dejar huella. Por ejemplo, si tú miras más para atrás, encontrarás en las cavernas gente que quiso dejar huella, gente que deseó plasmar lo que veían. Precisamente, el graffiti es eso, una expresión de la realidad”²⁵¹.

Ha colaborado no sólo con la institución gubernamental de la Alcaldía, sino a nivel mundial con el *Museum of Art Public* en Baton Rouge, Louisiana, y actualmente pertenece al equipo de 360

²⁵¹ Aibo, Koka LEP OGT FX, *Graffiti store blog*, septiembre de 10 de 2016, [En línea], Dirección URL: <http://www.gravestoremexico.com/blog/publicaciones/koka-lep-ogt-fx/> Fechas de consulta: Abril de 2019.

spray Paint, que lo patrocina, siendo sus latas de spray, para graffiti, mexicanas más reconocidas en nuestro continente. Inició en el graffiti en 1994 y fue alumno de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Por cierto, el primer lugar fuera del país donde pintó fue Pamplona, España. De ahí, ha recorrido diversas partes del mundo y ha estado en muchos festivales con el propósito de dejar un estilo particular en cada espacio que visita.

Cuenta que en sus inicios nadie les prestaba bardas ni aerosoles, porque el graffiti de antes no se compara con el de ahora; la emoción es muy diferente y el sentido entre legal e ilegal varía, tal como señala en la entrevista “Nacido en la calle”, Entrevista No.1 kOkA LEP²⁵². Donde menciona que ahora “tienes todo para hacer algo bien [...] es una satisfacción ver que los diseños que pensabas que iban a ser sólo para la calle, ahora se usan como publicidad, inclusive muchas personas que están en el medio ahora exponen en museos, en todo el mundo se está abriendo el camino para el graffiti”²⁵³.

Tanto Koka como Alter Os son muy activos en la participación entre instituciones y ciudadanía, con objeto de educar a los jóvenes en las técnicas del aerosol y las cualidades artísticas del graffiti. Así, por ejemplo, en abril de 2017 ambos enseñaron las técnicas de aerosol a 250 jóvenes en el programa de Prepa Sí, incentivado por la Alcaldía.

Si hay un actor que ha sido fundamental para la construcción de las relaciones de cooperación que caracterizan al graffiti de Iztapalapa, es Koka Lep Ogt, tal es así que uno de los sitios más significativos de actividad para el graffiti en esta zona, el Deportivo Chavos Banda, un espacio con un significado profundo para la comunidad, incluye a Koka Lep Ogt en su proceso de creación y fortalecimiento como asociación civil. Su nombre esta grabado también en la propia trayectoria de Koka, como lo está en los recuerdos y la trayectoria del mundo el graffiti en la ciudad.

Este Deportivo es producto de la apropiación más certera que hay, la apropiación corporal y psíquica de un espacio al que los actores le dan vida, nombre y lugar en su corazón. Por cierto, en los muros de la cancha de este deportivo, Koka Lep hizo muchas intervenciones que, con el tiempo, le llevaron a perfeccionar su técnica y ser reconocido en todo el mundo. A propósito, de acuerdo al artículo *El deportivo Chavos Banda trae Esperanza al territorio del apache*:

Intervención KOKA,

Av. Circunvalación
Agustín Yáñez
Guadalajara, Jal. (2017)

Meeting of Styles.
Guadalajara 2013

Forografías para diario de
campo Cristina Soria

Koka frente a su mural en
deportivo Chavos Banda,
The Guardian (2015)
<https://cutt.ly/zgp1usr>

²⁵² Tosk Machine, *Entrevista No. 1 Koka Lep*, [En línea], Nacido en la calle, 22 de noviembre de 2012, Youtube, Dirección URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qhggog3WGqs>, Fecha de consulta: Abril de 2019.

²⁵³ Idem



Instagram

Buscar

koka_engel Sigiendo

666 publicaciones 25.3k seguidores 670 seguidos

Koka Engel

chunga_grafikapopular, busterduque, fockers_letters y 17 más siguen esta cuenta

PUBLICACIONES ETIQUETADAS

Detailed description: This image is a screenshot of an Instagram profile for the user 'koka_engel'. The profile picture shows a man in profile, focused on painting a mural. Below the profile picture, the username 'koka_engel' is displayed next to a 'Sigiendo' button. The follower count is 25.3k, and the number of posts is 666. The bio reads 'Koka Engel' and includes several hashtags: 'chunga_grafikapopular', 'busterduque', 'fockers_letters', and 'y 17 más siguen esta cuenta'. The main feed section shows six images: the first is a mural with three faces and text; the second is a mural with large red letters; the third is a close-up of a woman's face; the fourth shows a person painting a geometric mural; the fifth is a large mural of a lion's face; and the sixth is a mural of two women. The interface includes standard Instagram navigation icons at the top right.

Durante 17 años la Expo Chavos Banda fue uno de los eventos culturales y musicales más importantes de la ciudad, aunque, por supuesto, por la ubicación y el perfil del evento, siempre tuvo un carácter *underground*. La graffitera Taria recuerda cómo “Te tenías que formar a las 7 de la mañana para que te dieran un pequeño spot en una pared para pintar, pero no importaba, todos los grafiteros querían estar ahí. Además, valía la pena la desmañanada porque el resto del día te quedabas a cotorrear ahí con la banda”. A una de esas expos fue invitado Koka Lep, artista internacional del graffiti, quien recuerda a la perfección cómo le pidieron que pintara su mural “porque sabían que dibujaba bien y le latía pintar con aerosoles”. El resultado del mural fue tan espectacular que a partir de ese momento Koka no dejó de tener trabajo y se convirtió en uno de los primeros artistas urbanos profesionales de la ciudad.

(...) Koka participó en muchas expos más y se transformó en figura de culto, no sólo en el barrio sino en los círculos graffiteros de la ciudad. “Aunque no puedes comparar la sensación del graffiti ilegal, que siempre tiene una dosis de peligro, con lo que hago ahora es una satisfacción muy grande llevar la calle a terrenos que eran tan ajenos a donde crecimos como un museo o incluso como circuitos de publicidad.”²⁵⁴

El deportivo Chavos Banda se encuentra a un costado de la colonia Desarrollo Urbano Quetzalcóatl, una colonia cercana a Los Ángeles Apanoaya que se divide en territorial norte y territorial sur, ambas clasificadas por un grado de marginación muy alto, según la evaluación de la jefatura de gobierno entre 2000 y 2003, datos que conserva aún como vigentes el sitio de internet del sistema de información de desarrollo social²⁵⁵, la dirección de este deportivo es Av. José López Portillo 9, Consejo Agrarista Mexicano, C.P 09760. Su objetivo como centro comunitario es, en palabras de su actual director Roberto Durán:

Ayudar a la comunidad a mirar el mundo con otros ojos es precisamente el objetivo del Deportivo Chavos Banda, cuyo siguiente proyecto es construir un auditorio en el que se puedan proyectar

Koka,
Instagram, 2019,

<https://www.instagram.com/koka.mexico/>

²⁵⁴ Rabasa Diego, “El deportivo chavos banda tare la esperanza al “territorio apache”,” [En línea], The Guardian, Guardian Sección: Mexico City week, Cities, México, 10 de noviembre de 2015, Dirección URL: <https://www.theguardian.com/cities/2015/nov/10/el-deportivo-chavos-banda-trae-la-esperanza-al-territorio-del-apache>, Fecha de consulta: Abril de 2019.

²⁵⁵ Sistema de información de Desarrollo Social, *Delegación Iztapalapa*, [En línea], Ultima actualización 2003, Dirección URL: <http://www.sideso.cdmx.gob.mx/index.php?id=63>, Ultima consulta:Abril de 2019.

películas. "Quiero que este recinto pase a ser parte de la cartelera cultural principal de la ciudad," ambiciona Roberto Durán, mejor conocido como el Flaco. "Lo que hacemos aquí no sólo repercute en la gente que viene, ayuda a transformar la mentalidad en otras partes. Los chavos y las chavas vienen aquí, ven que las cosas pueden ser diferentes, que pueden estar bien hechas; tienen un espacio para estar y explorar sus talentos, y esto los devuelve allá afuera con una mirada distinta²⁵⁶.

La apertura de este espacio se remonta a los años ochenta en que Los Panchitos eran el terror de ciertas clases sociales y de los espacios de los alrededores de Tacubaya en la ciudad, y Carlos Hank González desplegaba su política pública de movimiento automovilístico que despreciaba al peatón y a los ciclistas; política de la que actualmente seguimos sufriendo estragos. En la zona del deportivo había una banda tan pesada como Los Panchitos, pero de Iztapalapa, *Los cuarenta y tantos*, quienes solicitaron la expropiación del espacio donde se encontraría el futuro deportivo. Del entonces jefe del Departamento del Distrito Federal, Manuel Camacho Solís, el día que se sabía iba a estar presente en un mitin cercano a la zona, se narra lo siguiente, según las fuentes del periódico *The Guarán*:

La idea era hablar con él a como diera lugar, para expresarle de viva voz las demandas de la zona. (...) el plan (...) era llevarse a Camacho Solís por la fuerza para exigirle que les fuera "expropiado" el predio en el que hoy está ubicado el deportivo. Ante la avasallante superioridad numérica, las escoltas del funcionario nada pudieron hacer para detenerlos. Para cuando llegaron al lote baldío la policía había sido notificada del levantón. Tuvo que ser una llamada del propio Camacho Solís la que tranquilizara a las fuerzas del orden: "Tranquilos, está todo controlado". "Saben qué, chavos," – recuerda Durán las palabras de Camacho Solís – "los voy a ayudar. Pensé que hoy me iba a llegar la hora, que hoy era mi día. No me lo tomen a mal, pero... ¡vénse en el espejo!"

Después de alcanzar un arreglo, el funcionario se fue y la agrupación de pandillas se sintió, desde ese momento, dueña del predio. Lo que no sabían es que el gobierno no estaba en posibilidades de traspasarles la propiedad, pues ésta era privada. El propietario se enteró del asunto cuando ya era demasiado tarde. En términos estrictamente legales, el terreno sigue siendo ocupado irregularmente, aunque pocos espacios tienen una posesión tan justa como éste: un antiguo basurero utilizado por las pandillas para armar batallas campales; hoy le pertenece a la comunidad y da

servicios a cientos de personas”²⁵⁷.

De este modo, es como consiguieron la atención del funcionario y disputaron un espacio que en uso y costumbre hacía ya tiempo, asumían suyo.

El evento de más importancia en este espacio era la Expo Chavos Banda, que se realizaba en la cancha de futbol, que está en la parte trasera del predio y que durante 17 años fue representativo para aquellos que se quisieran *mover* en el ambiente de las tribus urbana y los movimientos contraculturales como graffiti, hip-hop, rap y otras expresiones similares.

La Alcaldía Iztapalapa actualmente tiene con este deportivo una relación de respecto muy particular, tal como señala Miguel García Mendoza, Líder Coordinador de Proyectos de Cultura de Ángeles Agrarista. Ante la pregunta sobre la posibilidad de incorporar a los graffiteros que aprenden la técnica tomando clases en el deportivo, para que se incorporen en los proyectos de intervención de escuelas y bardas de la zona, García Mendoza responde:

En el caso de Chavos Banda, hay otra situación. No he tenido el gusto todavía de trabajar con ellos de este lado de la territorial; sin embargo, yo como ciudadano, pues he intervenido en la cultura, por supuesto, que me he topado con los compañeros de Chavos Banda; son muy comprometidos, tienen un orden dentro, o sea uno no pensaría que tienen esta disciplina y este orden (...) tú dices, son chavos y hacen su despapaye, y no es cierto, tienen un orden y hacen muy bien las cosas; sin embargo, en eso de hacer las cosas, pues, me parece que ellos son una asociación.

No depende de nosotros, entonces, el área que ellos tienen como recuperada, sinceramente yo he visto que en ocasiones ellos piden apoyo a la Alcaldía, bueno, Delegación, en su momento, ahora alcaldía. Por ejemplo: vamos a hacer una tocada de rock y necesitamos que nos den permiso, para hacerla ¿no?, de protección civil. Entonces, pues ya la delegación o la alcaldía colabora. Pero es colaborar de algún modo, (...) hasta donde entiendo, pues ya deben de ser Asociación Civil, pero no entiendo si son colectivo o asociación, como colectivo todavía no están formados, no están constituidos, pero como asociación, es como las escuelas, como esto que te repito, si ellos no piden el apoyo no se les pude brindar directamente porque es otra figura²⁵⁸.

²⁵⁷ *Idem*

²⁵⁸ García Mendoza, Miguel, (LCP Líder coordinador de Proyectos), Entrevista personal, Territorial Los Ángeles Agrarista, México, Iztapalapa, febrero de 2019.

La distancia que existe entre el deportivo Chavos Banda y nuestra unidad de observación es de apenas 11 minutos en auto o en bicicleta, y 30 en autobús. Actualmente, existen clases de graffiti y aerógrafo en este espacio, y toda la cancha de futbol está intervenida.

También existe cerca de la unidad de investigación, que a esta tesis compete, el proyecto Central de Muros, que se desarrolla desde agosto de 2017, en la Central de Abastos; otra de las subcentralidades de esta Alcaldía. Dicho proyecto es el lado opuesto de las relaciones de cooperación que se dan al interior de la misma, de hecho, marca una especie de frontera, al ser un proyecto privado que tiene por objetivo:

Utilizar el arte público como agente de cambio. A través de proyectos de reactivación de espacios públicos, así como proyectos que fusionan piezas clave de comunicación de causas y denuncias sociales, logramos conjuntar artistas, marcas, sociedad y gobierno para lograr el embellecimiento del espacio visual o pictórico con propósitos específicos en aras de mejorar el entendimiento y desempeño social de nuestro país²⁵⁹.

Al contactar con ellos, me comentan: “no somos un crew, somos una empresa de responsabilidad social, que hicimos Central de Muros, y fue tan exitoso que ahora es lo único que hacemos.”²⁶⁰

Este proyecto fue iniciativa de la empresa de responsabilidad social We Do Things que declara: el arte es un agente de cambio²⁶¹. Para sus fundadoras “el arte genera comunidad, y transforma personas, lugares e instituciones, porque engendra la posibilidad de vincular individuos”²⁶².

Esta empresa busca cumplir sus objetivos recuperando y reactivando espacios públicos, ¿todos los espacios públicos? No, precisamente, ya que teniendo en la mira el impulso de espacios armónicos, ha buscado aquellos con altos índices de violencia como receptáculos para una propuesta en la que ellos, “por medio del arte, el diseño funcional y la vinculación como herramientas de

259 Central de muros, *Nosotros*, [En línea], Dirección URL:<http://centraldemuros.org.mx/abouto1.html> , Fecha de consulta: abril de 2019.

260 Central de muros, *Contacto Mensaje Facebook*, [En línea], 22 de marzo de 2019.

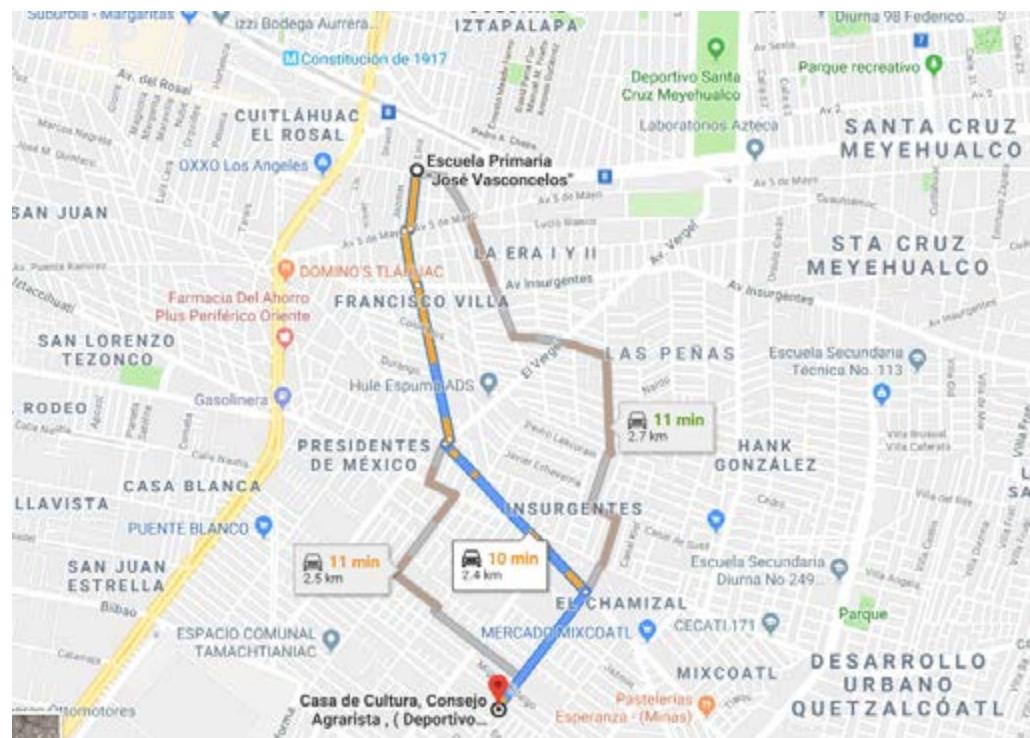
261 WDT, We Do Things/*nosotros*, [En línea], Dirección URL: <http://www.wedothings.co> Fecha de consulta: abril de 2019

262 We Do Things, *Op, cit.*

Mapa de la Ciudad de México.

Distancia entre la Escuela José Vasconcelos y el deportivo Chavos Banda

<https://maps.app.goo.gl/pLjMmv2KgUSiQtv9>



transformación de espacios y personas”²⁶³, impulsen la apropiación, recuperación y reactivación del “espacio público, de la mano de diversas estrategias, divididas en etapas, que involucran arte, diseño y talleres con el propósito de disminuir los índices de violencia en el entorno al crear un espacio armónico”²⁶⁴.

En el caso específico de la Central de Abastos, los talleres propuestos permiten que la intervención de los muros, les asigne voz a los mismos, a fin de que éstos “hablen por la sociedad y nos mantengan unidos e informados. Generamos foros y talleres que nos muestren maneras distintas de solucionar problemas comunes. Todos merecemos conocer el lado B o la opinión de otros”²⁶⁵.

El proyecto Arte Público en la Central de Abasto, hace de la Central de Abasto un espacio productor de cambios que puedan ser palpables: “a partir del arte y apropiación del espacio como un ejercicio de desarrollo humano y reactivación social, logrando estimular la psique de las personas hacia el color y arte al buscar el desarrollo y mejoramiento de la convivencia laboral”²⁶⁶.

Entre los clientes y patrocinadores con que cuenta esta empresa, podemos considerar a Dulces Vero, Pinturas Osel, Naciones Unidas, Quálitas, Hoteles BF y finalmente Central de Abastos. Como patrocinador de este proyecto se encuentra el spray Montana Colors, que es reconocido por muchos graffiteros como uno de los que poseen mejor calidad en el mundo. Esta marca española tiene 25 años en el mercado, comenzó en 1994 en Barcelona, sus primeras latas iniciaron un movimiento territorial de graffiteros de Francia, Alemania, Suiza e Italia, que con el pretexto de probar los colores emergentes viajaron a esta ciudad y dejaron su huella en sus espacios. Hoy se vende en 19 países entre los que se encuentra México. Según declaran en su sitio de internet: “no nos dedicamos simplemente al mercado generado por el graffiti, también nos sentimos parte de este movimiento, ya que hemos crecido con él. No somos una multinacional y tampoco somos máquinas, somos personas con una gran pasión por lo que hacemos cada día”²⁶⁷.

²⁶³ Central de muros, *¿Qué hacemos?*, [En línea], Dirección URL:<http://centraldemuros.org.mx/hacemos.html>, Fecha de consulta: abril de 2019

²⁶⁴ *Idem*

²⁶⁵ *Idem*

²⁶⁶ Central de muros, *Proyectos*, [En línea], Dirección URL: <http://centraldemuros.org.mx/proyectos.html>, Fecha de consulta: abril de 2019

²⁶⁷ Montana colors, *Sobre montana*, [En línea], Dirección URL: <https://www.montanacolors.com/sobre-montana/>,

La empresa encargada del proyecto Central de Muros se encuentra en Enrique Pestalozzi 344, Narvarte, CDMX. La narrativa del proyecto incluye al arte urbano nacional e internacional, y la forma en que describe el proyecto no menciona abiertamente al graffiti²⁶⁸. de acuerdo al periódico La Jornada este proyecto tuvo tres partes:

Primera etapa: “limpieza de muros, banquetas y perímetro del área de frutas y legumbres”²⁶⁹. **Segunda etapa:** pintado de las paredes. **Tercera etapa:** “entrega del proyecto y presentación”²⁷⁰.

Una vez finalizado el proyecto se busca “promocionar una ruta turística, visual y gastronómica para impulsar el turismo, el reconocimiento de México como un país representante del muralismo y fomentar empleos, así como derramas económicas complementarias a la distribución de alimentos”²⁷¹.

Este panorama permite ver que los significados del espacio público en Iztapalapa, reiteran conceptos relacionados con: altos índices de violencia, zona hiperdegradada, delincuencia, o como el propio artículo referido al deportivo Chavos Banda lo señala: territorio apache. Muestra también las reiteradas alusiones al arte como forma de erradicar la violencia y modificar la mirada, así como el deseo de recuperar el carácter simbólico de su tradición, y compartirlo al mundo.

Por otro lado, la colonia de Los Ángeles Apanaoaya es un espacio privilegiado dentro de este gran territorio, un lugar central que se encuentra rodeado de comunicaciones, a la vez que es tangente a colonias, que en tanto se alejan de la centralidad, pierden dicho privilegio. Los lazos de cooperación han movilizado y posibilitado que sus habitantes experimenten un sentimiento comunitario que les lleva a apropiarse legítimamente de espacios públicos, que le son cercanos por la propia historia de vida.

Tal vez, la suma del entorno y las circunstancias han posibilitado que diversos graffiteros de Iztapalapa hayan recorrido el mundo con un estilo artístico que está pronto a posicionarse como

Fecha de consulta: abril de 2019.

²⁶⁸ Futuras investigaciones podrían ahondar en las interpretaciones de esta intervención desde afuera para orientar la apropiación del espacio de los integrantes de una fuerte comunidad de comerciantes que, en cierto sentido y desde algunas opiniones muy variadas, tiene extremadamente apropiado su espacio público.

²⁶⁹ López Aguilar, Daniel, "El colectivo We Do Things embellecerá con murales la Central de Abasto," [En línea], La Jornada, Cultura, México, 17 de agosto de 2017, Dirección URL: <http://lajornadasanluis.com.mx/cultura/colectivo-we-do-things-embellecera-murales-la-central-abasto/>, Fecha de consulta: abril de 2019.

²⁷⁰ *Idem.*

²⁷¹ *Idem.*

nacional. A su vez, las características particulares de esta espacialidad han atraído a la iniciativa privada con formas similares de intervención, cuyos objetivos de revitalización, recuperación e impulso turístico se propone extender el tránsito libre del extranjero aún en una ciudad que, en el famoso mapa interactivo travelriskmap²⁷², se encuentra marcada con el color rojo, no rojo fuerte, el color de la guerra por ser el asignado a aquellos países con alta actividad bélica, pero sí rojo, de porcentaje menor de intensidad en su pigmento, advirtiendo que México es parte de los países a los que “tampoco es recomendable acercarse. Ya sea por su situación próxima a otros conflictos (muchas regiones internas de otros países están coloreadas en rojo por su carácter fronterizo) o porque la violencia sea habitual (que no permanente), no son regiones seguras.”²⁷³

Los muros de la escuela José Vasconcelos y aquellos que están frente a ésta, evidencian un espacio fronterizo y una disputa abierta y férrea que a veces se subsana con relaciones de cooperación lícitas e ilícitas para intervenir el espacio. Este graffiti, que pudiera ser entendido como el graffiti de la periferia de la ciudad, representa también un estilo particular de intervenir el propio mundo por medio de la imagen, evidenciando disputas que hay detrás, fuertemente marcadas y relacionadas a este territorio.

El panorama geométrico que relaciona nuestra unidad de observación con toda una Alcaldía y los prejuicios que subyacen a ésta, además de haber hecho manifiesta la distancia espacial que este espacio tiene con la centralidad y que es la representación material de la distancia económica que les separa de servicios y de calidad de vida.

Si se toma en cuenta que por sí misma la sola obscuridad y la ilegalidad imponen un tanto al momento de la intervención, la experiencia de peligro se incrementa en estas zonas, en la ilegalidad, en un entorno nocturno, al lado de una de las colonias con más índice delictivo y a unas calles de la avenida Iztapalapa por la noche.

El graffiti de la escuela José Vasconcelos expresa múltiples deseos de espacio público manifiestos en variadas formas de apropiación y, por ende, diversas estéticas. Por un lado, aquellas imaginadas que al no tener elementos de intervención, aparecen en el discurso o en la ocupa-

²⁷² Travelriskmap 2019, *Security*, [En línea], Travelriskmap, Dirección URL:
<https://www.travelriskmap.com/#/planner/map/security>, Fecha de consulta, abril de 2019.

²⁷³ Mohorte, “¿Tienes pensado viajar en 2019? Este mapa identifica los países más peligrosos para hacerlo”,[En línea], Magnet, Dirección URL:<https://magnet.xataka.com/un-mundo-fascinante/tienes-pensado-viajar-2019-este-mapa-explica-paises-peligrosos-para-hacerlo>, Fecha de consulta: abril de 2019.

ción espacial, como es el caso de los vecinos o los comerciantes del tianguis o las tiendas de los alrededores. Sumado a éstos, las instituciones y diversos grupos de graffiteros que cuentan con las herramientas, materiales y técnicas para intervenir y disputar el espacio de manera evidente.

Las paredes de la escuela José Vasconcelos y sus muros frontales reflejan las cualidades de un graffiti tradicional que en los muros guarda el paso del tiempo, acoge criterios estéticos superpuestos y gráficas disputas. El apartado siguiente ahondará en estos actos y mostrará las estéticas en disputa en un espacio público para construir espacio de enunciación.

La ciudad pertenece a sus habitantes. Se concibe como un espacio civilizatorio, ciudadano, laico y habitable para el ejercicio pleno de sus posibilidades, el disfrute equitativo de sus bienes y la búsqueda de la felicidad²⁷⁴

CONSTITUCIÓN POLÍTICA DE LA CIUDAD DE MÉXICO

2.1.2. Disputas espaciales y estéticas en torno a los significados del graffiti en la escuela José Vasconcelos, de sus actores y nuevos actores

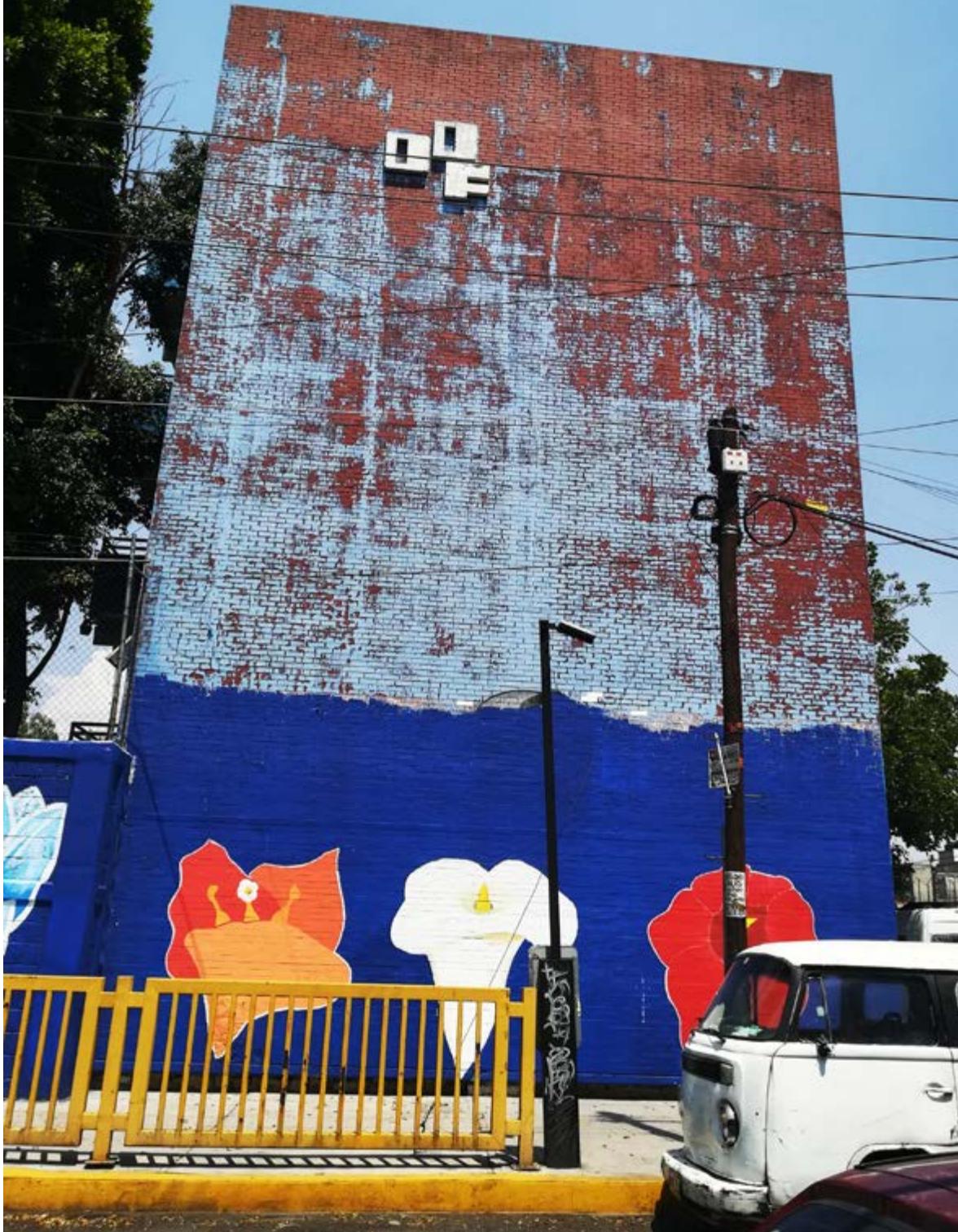
Las calles de Lirio, Noche Buena y F. C. Terraplen, que en su intersección triangular envuelven a la escuela primaria José Vasconcelos, tanto los muros de casas habitación que se encuentran al cruzar la calle, como sus propios muros. Refieren a un lugar abierto, los muros dan justamente a la calle, por lo tanto tratamos con un espacio público de paso, donde de nada, ni de nadie depende directamente la conservación ni del graffiti ni de otras intervenciones en dicho lugar, sólo en caso de las casas habitación, los dueños de la casa pudieran conservar y pintar sus fachadas, y en el caso de la escuela pública las autoridades escolares o la Alcaldía pudieran intervenir con graffiti o pintura plana, en plasta. Por lo que en sí, la conservación directa y planeada de los muros de este espacio, no es recurrente, por no decir que no existe, ya que más que conservación, hay ocasiones aleatorias en que ocurre una intervención sobre lo ya desgastado que revitaliza el espacio.

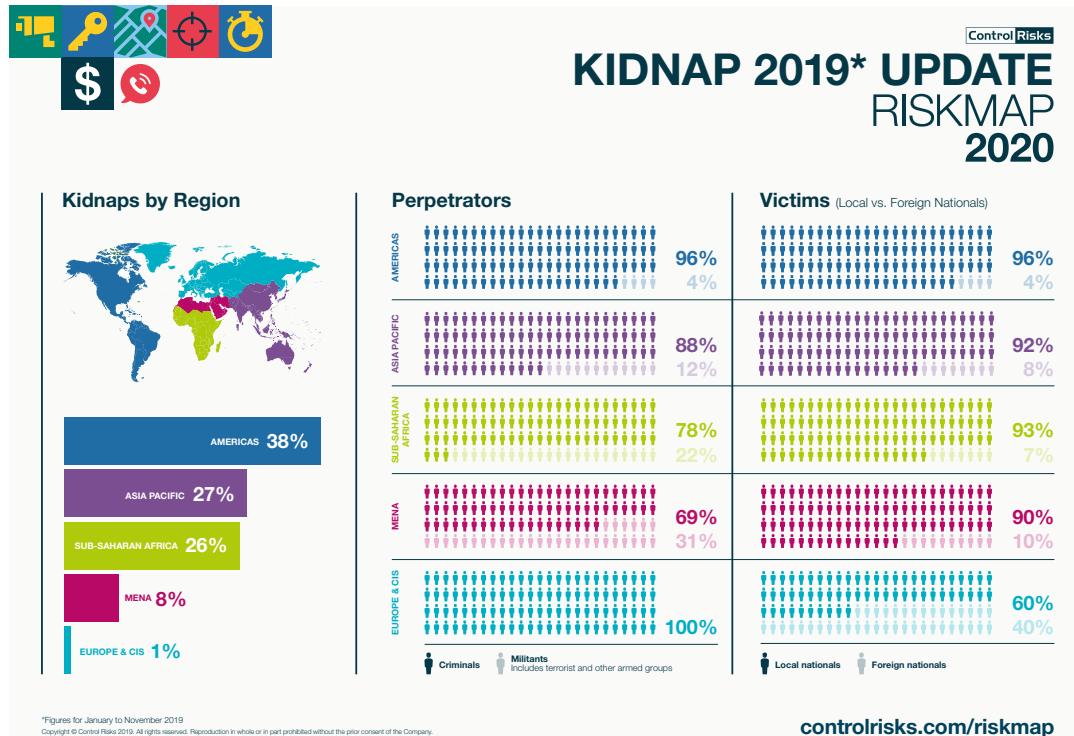


Muro de la Escuela José
Vasconcelos

Calle Lirio esq.
Nochebuena, Los
Ángeles Apanoaya,
Iztapalapa, 09710 Ciudad
de México,

2018
Fotografías para diario de
campo Cristina Soria





Encontramos en los muros de este lugar como primera disputa la que se evidencia entre el graffiti con tendencia icónica o realista y la forma más encriptada del mismo: el tag y la bomba.

La segunda disputa se da entre las autoridades de la Alcaldía y los dos grupos de graffiteros y la estética que estos brindan a su entorno.

Hay además de esto, una disputa que no se ve en los muros. Los actores que por generaciones han asistido a esta escuela, acompañado a sus hermanos e inscrito a sus hijos, ¿tienen derecho al uso de sus muros y a la experiencia estética de su entorno? Dado que carecen de tiempo, técnica y dinero para intervenir los propios muros de sus hogares, no debaten en el muro su propia perspectiva. Esta disputa se evidencia más bien en el diálogo, y este diálogo sólo cobra voz cuando se les pregunta. Los 3 muros de la escuela con una altura aproximada de 3 metros, son los más

Mapa de riesgos 2018

<https://www.riskmap.com>

representativos en el espacio, pues ocupan un lugar central desde todos los puntos de vista. En la esquina de la escuela que está en la intersección de Lirio y Noche Buena, hay dos muros mucho más altos de aproximadamente 5 metros, que son una construcción a modo de edificio dentro del predio de la escuela.

Frente a la escuela, en cada una de las calles hay casas habitación, la gran mayoría de los dueños han construido locales que representan el movimiento económico que se produce gracias al tránsito que genera esta institución. Una vez a la semana en la calle de Noche Buena y al lado de la escuela se pone un mercado sobre ruedas y mientras que por las mañanas hay un puesto de tamales durante los días festivos y los fines de semana, se puede encontrar un puesto ambulante de tepache y un carro de papas fritas.

En estos muros se expresa la constante disputa que se da entre las autoridades y graffiteros legales e ilegales. Parece dar la impresión de que ninguno mira ni atiende la estética del otro y constantemente cubren sus expresiones entre sí. Es importante destacar que la constante intervención habla a la vez de un espacio de uso público libre en el que las diferentes expresiones se encuentran, cosa que Sennett reconocería como reflejo de un espacio con multiplicidad de puntos de encuentro²⁷⁵ originados tanto por la disputa como por las relaciones de cooperación que se dan como resultado la convivencia en este espacio.

Como ya fue leído en el anterior apartado, el significado del graffiti en un espacio como el descrito, implica la transgresión como única posibilidad de conservar un lugar en un territorio, a veces robado, apropiado y disputado, otras veces, negociado. Cuando el lector o lectora ahonde en la otra unidad de observación que compete a esta tesis, descubrirá que la diferencia entre la centralidad y la periferia no solo está en las palabras, y que lo que se disputa en cada caso, tiene pocas coincidencias, y por contraste, desborda en diferencias.

El objetivo de este apartado es identificar los diversos actores y las relaciones de disputa y cooperación en torno al graffiti en la colonia Los Ángeles Apanoaya, a modo de entender el modo en el que el particular significado del graffiti en este espacio genera disputas mayoritariamente estéticas, que se visibilizan tanto en la aparición como en la desaparición o conservación del graffiti en este espacio.

275

R. Sennett, *El declive del hombre público...., op, cit*, p 394

Como señala Víctor Delgadillo, en su artículo *El derecho a la ciudad en la Ciudad de México: utopía, derechos sociales y política pública*, "hay un conjunto de políticas públicas que impulsa el Gobierno del Distrito Federal que parecen olvidar que uno de cada cinco capitalinos vive en Iztapalapa, o bien, que uno de cada tres residentes de la Ciudad de México reside entre la delegación Iztapalapa y la delegación Gustavo A. Madero. Asimismo, estas políticas privilegian una parte del centro de la ciudad"²⁷⁶.

Cerca de Los Ángeles Apañoaya, en la Alcaldía Iztapalapa, también existen los servicios de la aplicación Airbnb²⁷⁷, como sucede en los alrededores de Regina 40, pero los alquileres por un departamento completo, a minutos del metro Constitución²⁷⁸, durante un día cuestan entre \$460.00 y \$237.00, hasta habitaciones cercanas al metro Constitución o al metro Olivo que van de \$360.00 a \$160.00 por noche. Las rentas dentro de los espacios de la Alcaldía en esta colonia están entre los costos más caros, junto con Campestre Churubusco y Unidad Modelo; ambas mucho más cercanas a la centralidad que la propia Los Ángeles Apañoaya. Con un costo aproximado de \$5,500.00 mensuales por un departamento y de \$16,000.00 mensuales por una casa. Es evidente el contraste con las rentas cercanas al deportivo Chavos Banda que van desde \$2,500.00 a \$5,000.00 pesos mensuales.

Iztapalapa, como territorio contendor de este espacio social, denota formas de negociar y disputar el uso de espacios, así como muy propias visiones del graffiti, tanto dentro de la comunidad como entre las autoridades, al fomentar formas de apoyo a la expresión del mismo. En este caso, los muros de Los Ángeles Apañoaya son una concomitante mezcla de las más expresiones de graffiti y arte urbano junto con expresiones de disputa.

276 Delgadillo Víctor, "El derecho a la ciudad en la Ciudad de México: utopía, derechos sociales y política pública", en *El derecho a la ciudad en América Latina* p 83-84 en Carrión, Fernando, y Jaime Erazo. . CLACSO, 2016.

277 Airbnb, *Hospedaje Iztapalapa Ciudad de México*, [En línea], San Francisco California, Estados Unidos, Dirección URL:<https://www.airbnb.mx/> , Fecha de consulta: abril de 2019.

278 Este metro es el último de la línea 8 y queda a unos 15 minutos caminando de la unidad de observación. El trayecto no es problemático de día, aunque dicen los locales que desde el cercamiento de la base de camiones que está bajando de dicha estación, tienen que recorrer por dentro un largo trecho para llegar al puente de Periférico, y posteriormente caminar por Ermita Iztapalapa hasta la calle de Lirio. Por la noche, la falta de iluminación hace más complejo el tránsito, tanto por el hecho de cruzar el desemboque del Periférico a Ermita Iztapalapa sin semáforo, como por los cotidianos asaltos en los alrededores, que más que una constante depende de la suerte de cruzarse en una hora inadecuada por un lugar poco iluminado y sin compañía.

2.1.2.1. Graffiteros

En el año 2014, estos muros fueron intervenidos por graffiteros de fama internacional. Ellos son conocidos como la vieja escuela del graffiti en México, entre ellos está Fly, quien editó la primera revista mexicana de graffiti. A continuación en la fotografía puede verse su intervención en la escuela Primaria José Vasconcelos.

Antes de internet, las revistas eran los medios por los que se accedía a estilos plasmados en todo el mundo y, según dice Efekz, "en aquellos tiempos quien aparecía en esa revista era conocido por todos en el país"²⁷⁹. Fly trajo el festival *Meeting of Styles* a México, que siempre se había celebrado en Nezahualcóyotl, hasta que hace algunos años @Gerso_siete tomara la batuta y consiguiera el apoyo del Fideicomiso Centro Histórico para celebrarlo en el centro de la ciudad.

Aunque la Alcaldía no declara tener información sobre la intervención en Los Ángeles Apanoaya, algunos de los comerciantes de este espacio recuerdan que un día llegaron juntos algunos chicos por la mañana y al anochecer habían intervenido todos los muros de la cuadra. Comentan que no identifican a ninguno como miembro de la comunidad, recalculo que son muchachos de otro lado que llegaron a pintar.

Entre los principales participantes estuvieron también Lukas, Humo, Yuka, Tobe, Weko y Farid Rueda. A continuación, me detendré en cada uno de ellos a fin de determinar actores dentro de la unidad de observación.

La imagen de arriba es parte de las tablas que fueron mostradas a los miembros de la comunidad a fin de conocer su relación con esta estética, si recordaban la intervención, si fueron partícipes de ella o fueron interpelados por los jóvenes que intervinieron el espacio.

HUMO SF: Lleva 25 años en el medio. De acuerdo al periódico *Expres* de San Luis Potosí, "es un ícono en el graffiti mexicano e internacional [...] oriundo de Ciudad Neza, Estado de México"²⁸⁰. En la Ciudad de México participó en la ilustración del libro *CODEX*, con autoría de

²⁷⁹ Diario de campo, *Recorridos con Efekz* / 2 de mayo de 2019 / asistimos a una feria de patinetas rescatadas e intervenidas en San Jerónimo, la calle contigua a Regina 40, la segunda unidad de observación. Cuando me habla de las imágenes que ya le había enviado de los graffiteros en Los Ángeles Apanoaya, él no conoce el lugar, aunque ha pintado en Iztapalapa, pero identifica rápidamente el estilo de cada la mayoría de intervenciones.

²⁸⁰ Zwittag, Leticia, "Humo, ícono del graffiti en México", [En línea], *Expres*, México, San Luis Potosí, 2 de Julio de 2019, Dirección URL:http://www.elexpres.com/2015/nota.php?story_id=105674, Fecha de consulta: abril de 2019.



360 spray Paint, Humo
edición especial,

<https://cutt.ly/ijQFuPL>



Sergio Raúl Arroyo, actual director del INAH. Es fundador del SF Crew, y al igual que Koka Lep es patrocinado por aerosoles 360²⁸¹.

YUKA BST: Se describe como “un graffitero real, un graffitero del barrio”²⁸². Tiene 23 años graffitiando. Comenzó a pintar en 1996 al sur del entonces llamado DF y “actualmente sus principales obras consisten en retratos de personas que reflejan en sus expresiones el sentimiento que llevan dentro. Las obras de Yuka son un retrato de la vida cotidiana, un panorama de la ignorada realidad social”²⁸³. Como Humo SF y Koka LEP, Yuka es una figura del graffiti patrocinada por aerosoles 360.

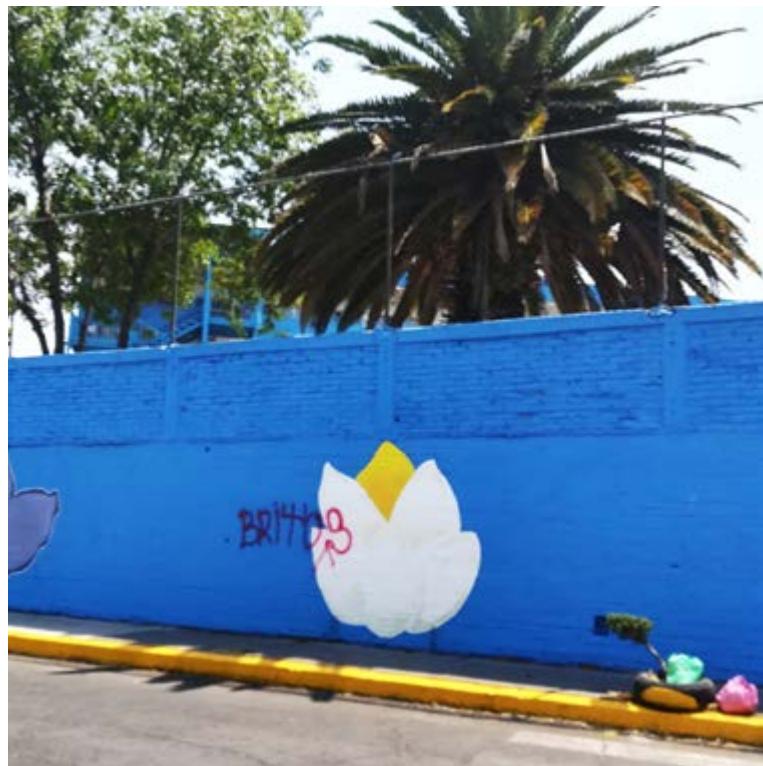


Escuela José
Vasconcelos Muro
intervenido por Yuka
2014, muro con graffiti
anónimo 2018 y
muro con imagen de
la Alcaldía Iztapalapa
2019

281 360 spray Paint, *Humo edición especial*, [En línea], 360 spraypaint, México, Dirección URL: <https://www.360spraypaint.net/edicion-humo> , Fecha de consulta: abril de 2019.

282 360 spray Paint canal de youtube, *YUKA, 360 spray paint, presentacion de la edición especial*, [En línea], 360 spray Paint canal de youtube, 12 de junio de 2018, Dirección URL: https://www.youtube.com/watch?v=zsmWRTjC_8I, Fecha de consulta: julio de 2019.

283 Hernández, Leonel, "360 Spray Paint presenta lata conmemorativa de Yuka", [En línea], Ritmo Urbano, noticias, México, 15 de mayo dw 2018, Dirección URL: <https://www.ritmourbano.com.mx/2018/05/360-spray-paint-presenta-lata-conmemorativa-de-yuka/>, Fecha de consulta: abril de 2019





Escuela José Vasconcelos
2014, 2018 y 2019

Fly,
Escuela José Vasconcelos.
2014

Forografías para diario de
campo Cristina Soria

Ficha mostrada a la comunidad en campo



Foto 1: Mural de Tobe,
Calle Noche Buena
Esq. Manto / Foto 2

No se tiene el autor,
Calle Noche Buena casi
esquina Manto / Foto
3 Mural de Yuka, Esq.
F.C. Terraplén San Rafael
y Calle Noche Buena/
Foto 4 Mural de Farid

Rueda, Calle F.C Terraplen
San Rafael, Foto 5,
Intervención de Humo
SF, Calle F.C Terraplen
San Rafael, Foto 6 No
se tiene el autor, Calle
F.C Terraplen San Rafael
/ Foto 7 No se tiene el
autor, Calle F.C Terraplen
San Rafael

2014 Fotografías Diario
de Campo Cristina Soria

Tablas inductoras para
investigación de campo.



Farid Rueda: A diferencia de los graffiteros ya mencionados, es reconocido como artista urbano, y es ese el modo con el que se presenta a sí mismo, y es también cómo lo miran en general otros graffiteros.

Ha viajado por todo el mundo plasmando su estilo. En 2018 participó en el festival *MOST*, realizado con motivo del Mundial de Futbol en Rusia.

Su estilo no conlleva nada de letras, y sus temas suelen ser animales en gamas primarias y secundarias de color al 100%, es decir, mayormente plásticas que en conjunto generan la imagen total, sin transparencias, degradados o brillos. Según denota la imagen que recuperé en mi primer acercamiento a este espacio, en el 2014, Farid se ha alejado del estilo que se puede ver en Los Ángeles Apanoaya, y aunque en su Instagram @Farid_Rueda tiene trabajos realizados por él en 2014, no aparece la pieza en la escuela José Vasconcelos.



Intervención de Humo
SF, Calle F.C Terraplen
San Rafael.

2014 Fotografías Diario
de Campo Cristina Soria



El propio Farid en entrevista para Sputniknews describe así su trabajo: “el tema principal en mi trabajo suelen ser los animales, y al ir viajando suelo escoger animales endémicos para lograr una conexión con la gente del lugar a la que me presento”²⁸⁴. Originario de Morelos, estudió, igual que Koka, en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, (hoy Facultad de Artes y Diseño de la UNAM) y ha pintado en países como Cuba, Costa Rica, Colombia, Italia, Alemania y Croacia.

En la siguiente imagen puede verse la intervención de Farid en Los Ángeles Apaoaya y abajo una imagen con su estilo actual.

Así fue como artistas reconocidos internacionalmente llegaron a una localidad de la entonces Alcaldía Iztapalapa para intervenir los muros de la escuela y sus alrededores.

Mural de Yuka, Esq. F.C.
Terraplén San Rafael y
Calle Noche Buena

Forografías para diario de
campo Cristina Soria

²⁸⁴ Sputnik Mundo, "Farid Rueda, el muralista qu abre una ventana a México en pleno corazón de Rusia por le mundial," [En línea], Sputnik Mundo, noticias, México, 24 de mayo de 2018, Dirección URL:<https://mundo.sputniknews.com/entrevistas/201805241078975724-arte-urbano-farid-rueda-mexico/>, Fecha de consulta: abril de 2019



Lata conmemorativa de Yuka

Hernández, Leonel, 360 Spray Paint presenta lata conmemorativa de Yuka, [En línea],Ritmo Urbano, noticias, México, 15 de mayo dw 2018, Dirección URL: <https://www.ritmourbano.com.mx/2018/05/360-spray-paint-presenta-lata-conmemorativa-de-yuka/>, Fecha de consulta: abril de 2019

Mural de Farid Rueda,
Los orígenes

Calle F.C Terraplen San
Rafael.

2014 Fotografías Diario
de Campo Cristina Soria

Fotografía de instagram
Farid Rueda

Estilo actual
https://www.instagram.com/farid_rueda/

Citado por en La Silla
Rota por Ilse Rodríguez el
29 de diciembre de 2018

<https://lasillarota.com/nacion/pinto-murales-para-generar-consciencia-social-farid-rueda-entrevista-muralista-pinto/264086>



2.1.2.2. Vecinos

En 2015, los muros de la escuela fueron recubiertos de pintura azul, únicamente hasta la altura de la fachada. En esta ocasión muy rápidamente fueron intervenidos con bombas de graffiteros locales. Cabe señalar que sólo los muros en la escuela fueron recubiertos con la pintura azul. Los muros de los lados, que también fueron parte de esta intervención, se mantuvieron tal cual, sólo que a partir de que la escuela mostrara los muros en azul, comenzaron a aparecer tags en las demás paredes.

En ese mismo año, las paredes ubicadas en la calle de Lirio, desde Ermita Iztapalapa hasta F.C. Terraplen, fueron intervenidas nuevamente, y entre las intervenciones se encuentra una imagen alusiva a la huida de Joaquín *El Chapo* Guzmán, el 11 de julio de 2015. Aparece una caricatura suya y una representación del túnel, ya que es sabido que el famoso narcotraficante y su equipo construyeron un túnel hacia el lado ciego de su celda para que pudiera escapar.

En las siguientes imágenes puede verse, a la izquierda, la intervención de 2014 y, a la derecha, la imagen que representa la huida del Chapo, la cual comparte el muro con fragmentos de la intervención realizada en 2014.

Para el año 2019, con el cambio de gobierno las paredes fueron recubiertas de azul por segunda vez, pero esta vez se sumó, a la plasta de color en los muros, la representación de diversas flores de alrededor de un metro, y con distancia igual entre cada una. Se pintaron flores porque la imagen de la Alcaldía Iztapalapa tiene una gran diversidad de flores en colores primarios y secundarios transportadas en el lomo de un ave; la intención fue, por ende, colocar la imagen institucional en el imaginario de los habitantes de esta alcaldía.

Este proyecto no es exclusivo para la escuela José Vasconcelos, según informa Miguel García Mendoza, Líder Coordinador de Proyectos de Cultura de la Territorial Ángel Agrarista. La orden de la ahora Alcaldía exhorta a pintar cada una de las escuelas de la territorial, pero la actividad es paulatina: en febrero de este año le correspondió a la escuela José Vasconcelos.

Como es un proyecto institucional dirigido a escuelas, la orden que se dio únicamente alteró la manzana de esta escuela, las imágenes de enfrente en la calle Noche Buena, así como las de la calle de Lirio, en la que está el graffiti de la huida de *El Chapo*, permanecieron iguales, hasta que aproximadamente dos meses después, el muro que está en la calle de Lirio y el muro que se en-



Ficha mostrada a la comunidad en campo

Esta imagen pertenece a las tablas que fueron mostradas a los miembros de la comunidad a fin de conocer su relación con esta estética, si recordaban la intervención, si fueron partícipes de ella o fueron interpelados por los jóvenes que intervinieron el espacio.

En este caso las autoras y autópticas son anónimas.

cuenta en la esquina de Noche Buena y Manto fueron pintados de blanco con un aviso que señala propiedad privada.

Actualmente, el único espacio que conserva parte de la intervención de 2014, es la pared al lado de la miscelánea, y hasta la esquina con la calle Manto, justo enfrente. En febrero de 2019, le pregunté al dueño de esta casa si se le solicitó permiso para intervenir sus muros. Señaló que no, que no dieron autorización para eso, afirmando; “mire cómo tienen su pobre casa.”²⁸⁵



Las tensiones y apropiaciones espaciales mostradas generan claros conflictos, en principio, público-privados, en segundo lugar institucionales y en tercero sociales.

Con relación a los conflictos público-privados, consideremos que en la intersección de estas tres calles: Lirio, F.C. Terraplén San Rafael y Noche Buena, donde existe un espacio público (la calle), convergen la escuela pública de propiedad estatal y los comercios y casas habitación de propiedad privada.

Cuando los vecinos salen de estos espacios a transitar la calle guardan las opiniones propias al lugar en el que viven, su propiedad privada. En las entrevistas, cada uno de ellos expresa su preocupación con respecto a los cambios en su entorno. ¿Con qué relacionarán a sus niños si hay graffiti en la escuela? ¿Cómo se ven las paredes de sus casas? y ¿Cómo desearían que se vieran?

Calle Lirio, Los Ángeles Apanoaya, Iztapalapa, Ciudad de México, (A media cuadra de la entrada a la Escuela José Vasconcelos), 2018

Forografías para diario de campo Cristina Soria



Foto 1 Calle Lirio, Los
Ángeles Apanoaya, 2014
/ Foto 2 Calle Lirio. Los
Ángeles Apanoaya, 2015
/ Foto 3 Calle Lirio, Los
Ángeles Apanoaya, 2019

Forografías para diario de
campo Cristina Soria





Escuela José
Vasconcelos. Esquina
Calle Nardo y F.C
Terraplen San Rafael
2014, 2018 y 2019.

Forografías para diario de
campo Cristina Soria



Foto 1 y 2 Calle Noche
Buena Esq. Manto
frente a la Escuela José
Vasconcelos, 2018

Foto 3 Calle Lirio, Los
Ángeles Apanoaya, 2018

Forografías para diario de
campo Cristina Soria





Además de su deseo expreso, que se recuperó por medio de tablas inductorias, los cambios en el entorno reflejan este deseo. Mientras que, en 2014, la imagen en los espacios privados frente a la escuela coincidían con las intervenciones acordadas para la misma

Para 2018, aquellos vecinos que contaron con la posibilidad, realizaron su propia intervención para dejar claro su posición frente a lo privado, como se hizo evidente en las imágenes ya mostradas.

Lo anterior, lleva a considerar los conflictos sociales relacionados con lo que significa para cada quien el graffiti. Temas como el estigma social, la carcel y la marginación están tan fuertemente represejtitados en el graffiti, que pocos se detinen a ver lo que se les presenta como una simple imagen en la pared de la escuela. Todos los ven como una relación con un estigma o un estereotipo al que no quieren verse relacionados, dado que mientras que para los actores del graffiti su práctica es una expresión y la presencia de sus intervenciones potencia y enriquece el espacio, para quienes crecieron en entornos empobrecidos plagados de estas expresiones, los significados de esta práctica son muy diferentes.

Calle de Manto Esq. con
Noche Buena, 2014

Esquina de Manto y
Noche Buena. Frente a la
Escuela José Vasconcelos
2018

Fotografías Diario de
Campo Cristina Soria

De acuerdo a Juan Cristóbal López Carrera, las representaciones negativas sobre el graffiti vienen siempre de no graffiteros. Para el autor, se pueden agrupar las representaciones sociales negativas sobre el graffiti en tres grupos.

- 1.- Su relación a entornos probres, marginados o de estratos sociales bajos.
- 2.- Acción de defensa territorial entre bandas: marca de defensa y agresión individual o grupal del territorio; por ejemplo, como extensión simbólica de conflictos entre grupos opositores²⁸⁶.
- 3.- Indicador de problemáticas urbanas: "lo que incluye la representación del graffiti como arquetipo de contaminación e impureza, sinónimo de violencia y marcador negativo de hitos del paisaje urbano y de su arquitectónica en general. En este sentido, los grafitis se convierten hasta en símbolos de depreciación de bienes inmuebles o en indicadores negativos para la devaluación inmobiliaria, tanto de casas en particular como de sectores o colonias enteras"²⁸⁷.

Para el autor, estas representaciones son clásicas de las élites intelectuales y las políticas conservadoras, que por el contrario, en líderes de opinión socialistas y anarquistas forma parte de un

286 López Carrera, Juan Cristóbal, *Representaciones sociales e imaginarios del graffiti, en el área metropolitana de la ciudad de Monterrey*, Tesis Doctoral, Nuevo León, UANL, 2013 p 60

287 *Ibidem*, p 61



Calle Noche Buena Esq.
Manto frente a la Escuela
José Vasconcelos, 2018

Forografías para diario de
campo Cristina Soria

imaginario positivo, por lo que resulta de interés la respuesta que en general tienen los vecinos y comerciantes frente al graffiti, que coincide con lo que para López Carrera es opinión de las élites y la derecha conservadora. ¿Cómo interviene en la construcción de esta representación social del graffiti la condición de clase, el status y la aspiración?

En los siguientes apartados, se ahondará en las opiniones concretas que compartieron los vecinos sobre el espacio público y, a la par, comprenderemos los conflictos con relación a las instituciones, frente a ¿quién puede intervenir el espacio y quién no y cómo se decide?

2.1.2.3. Territorial de Los Ángeles Agrarista

Cuando se entrevistó al dueño del predio, ubicado en la esquina de la calle Noche Buena y Manto, comentó que pintaron la escuela primaria con el color azul y las flores, por la fuerte invasión de graffiti en la escuela, como una acción para terminar con el mismo. Él me proporcionó la dirección de la Territorial de Los Ángeles Agrarista, y ahí, Miguel García Mendoza señaló que la verdadera intención del proyecto se debía al cambio de gobierno en la Alcaldía:

Bueno, el cambio ahorita de esta imagen en las escuelas es básicamente como la figura o la imagen de este gobierno que encabeza la licenciada Clara Brugada (...) El objetivo como tal es dar la imagen a toda la Alcaldía, o sea, no es como atacar o disminuir algún tipo de expresión; es más bien que la imagen de esta Alcaldía es este diseño floral (...) lo que sí, es que en algunos casos ha habido escuelas donde nos lo solicitan: *Oye es que mira me acaban de poner el color anaranjadito de mi primaria, pero pues ya vinieron y graffitearon.* Entonces, sí nos dijeron: oigan, ustedes que van a poner las flores, ¿no pueden poner una flor tapando ese graffiti?"²⁸⁸.

Para el día que tuvimos la entrevista, se había pintado con la misma imagen un aproximado de 6 a 7 escuelas en la Territorial. Dado que se trata de una nueva administración, Miguel García no tiene conocimiento de los graffitis del año 2014, ni la primera vez que las paredes de la escuela se cubrieron de azul.

288

Miguel García Mendoza, *Entrevista, Op, cit.*

Al preguntarle: ¿de quién dependería autorizar y organizar una intervención similar a la de aquellos años?, responde lo siguiente:

Yo creo (...) una vez entregado como tal este trabajo, a nivel imagen institucional, nosotros (...) entregamos a la escuela: aquí están tus flores, está todo esto, y nosotros ya colaboramos con esta parte que nos solicitaste. Ya después si la escuela decide, pues lo vuelvo a pintar, y hago un concurso de graffiti en todo mi mural, ya eso es por parte de la escuela.

¿Y no habría ningún problema con la Alcaldía por la imagen institucional?

Pues no, (...) por respeto al trabajo de los compañeros y al propio, pues dices. Bueno, por lo menos esperar un poco ¿no? (...) Digo, yo soy del área de cultura, entonces, a nivel de esta perspectiva, pues creo que si la expresión es lo que se busca, entonces, yo creo que ayudaría incluso a la conservación, pero si hay que manejarlo con cuidado. Yo Miguel, lo que te diría es que, bueno, yo sí le vería equilibrado así: por lo menos, la fachada principal si le dejamos las florecitas y lo que le pusimos, que es el nombre de la escuela, o sea, yo creo que no habría mayor problema e, incluso, ni siquiera se tendría que pedir permiso. Yo más bien aquí, en este sentido, como lo vería es por (...) respeto al trabajo de los compañeros.

En lo particular, de esa escuela a pesar de que es muy transitado también todavía estamos trabajando en esa parte de que esté un poco más iluminado, y un poco más vigilado. Entiendo que el muro enorme pues se presta como un lienzo para pintar. Pero sí, yo creo que si se hiciera algo, tendría que ser algo muy comunitario para intervenirlo. Una teoría que tuvimos nosotros, es que a lo mejor como está en contacto con avenida Ermita, podían ser graffiteros de otro lado, y ahí por más comunitario que hagamos la propuesta no se va a poder. Ahí sí, sólo el tiempo lo dirá.²⁸⁹

De acuerdo a Miguel García, se contrató un grupo de rotulistas desde la Alcaldía para colocar su imagen en las escuelas. De parte de este organismo gubernamental se da también una apropiación espacial, a través de la intervención visual en el muro. Aún cuando es parte de su trabajo, declara la intencionalidad de que dure un tiempo. No dejó el proyecto terminado y se desentendió de él. Menciona que preferiría que no fuera tan prontamente modificado, alterado, rayado o intervenido.

2.1.2.4. Comercio formal e informal

En mayo de 2019, se les preguntó a los encargados de los comercios fijos y ambulantes que se encuentran alrededor de la escuela. La respuesta generalizada tendió a preferir la nueva intervención de la Alcaldía, la pared en azul y con las flores, que a los graffitis que aparecían antes. También coincidieron en que la intervención se realizó sin considerar su criterio, ante lo que no se notaban sorprendidos o molestos.

Llama la atención que al ver las imágenes que se presentan en las tablas inductoras, que muestran 17 fragmentos del muro de la escuela y de los alrededores, poco menos de la mitad se detiene únicamente en el mural de Tobe, que aún sigue casi intacto, y señalan que no sólo tienen claro dónde está, sino que, de no ser la estética de las flores, la de este mural les parece la más agradable, y además adecuada para la escuela.

También, es de llamar la atención que coincide el mural que los vecinos ubican y prefieren más, desde su juicio de gusto, con el que tiene la menor cantidad de intervenciones con tags o bombas.

Por otro lado, el mural de al lado, que se encuentra cubierto por una bomba y algunos tags, es el que recibe cierta desaprobación, que se exemplifica con este comentario: "este estilo a mí me parece pornografía". Ambos murales de todos los presentados son los que reciben mayor número de comentarios, cuando los vecinos los miraban pasaban de casi todos los demás estilos, y de no ser por quienes se detuvieron en estos dos murales, ninguno de los otros generó un comentario directo sobre juicio de gusto.

Los comentarios sobre el juicio de gusto con respecto al espacio de la manzana, fueron los siguientes:

UBICACIÓN	GIRO	COMENTARIO	FOTO
Calle Lirio, enfrente de la fachada	Dueña de negocio de Carnitas	"está mucho mejor ahora, a mí este estilo de antes me parece pornografía"	
Calle Lirio, enfrente de la fachada	Responsable de la Farmacia	"Yo elegiría este (señalan- do el de Tobe) o como está ahora porque es una escue- la"	
Calle Lirio, enfrente de la fachada	Responsable de la papelería y tienda de regalos	"Está mucho mejor ahora"	
Ambulante, esquina de la calle Li- rio y Noche Buena	Puesto de tepaches	"Me gusta más ahora que pintaron, antes parecía una cárcel"	

Esquina de Noche Buena y Manto	Jóvenes transeúntes (15 años)	"Antes estaba bien lindo, no se porque lo pintaron así"	
Noche Buena casi esquina Nardo (Al lado del mural de Tobe)	Señora en la mesa de dulces	"A mí me gusta más como pintaron, ahora, todavía está este (señala el mural de Tobe) pero no sé eso..., es como diferente, yo creo que está mejor ahora que pintaron"	
Noche Buena, esquina Nardo	Miscelánea	"Eso es cosa de la escuela, a mí no me gusta ni uno ni otro, yo la verdad pues solo vi que lo hicieron pero..."	

Nardo	Empleada de heladería y su hija, quien estudió en la escuela	<p>"Me gustaba antes, pero ahora también está bien"</p> <p>Atiende a cada uno de los murales y elige el mural de Tobe como el que más le gusta, junto con el de un payaso escribiendo en una libreta firmado pro Wazón DC y Santiago DC.</p>	
Lirio esquina Noche Buena	Reparación de lavadoras	<p>"Creo que ahora está mejor, porque es una escuela y son niños, o si no (señala el mural de Tobe) podría ser este estilo, pero mejor como ahora, con las flores"</p>	

Vemos así que las consideraciones negativas que con anterioridad, se identificaban con las élites conservadoras, se reiteran en los vecinos entorno a la escuela José Vasconcelos.

1.- Entre las opiniones que reflejan la preocupación por la estética del graffiti con relación a entornos probres, marginados o de estratos sociales bajos encontramos:

"está mucho mejor ahora, a mí este estilo de antes me parece pornografía"

"Yo elegiría éste (señalando el de Tobe), o como está ahora porque es una escuela"

"Creo que ahora está mejor, porque es una escuela y son niños, o si no (señala el mural de Tobe) podría ser este estilo, pero mejor como ahora, con las flores"

2.- En cuanto a la idea de que el graffiti implica la acción de defensa territorial entre bandas, encontramos el siguiente comentario:

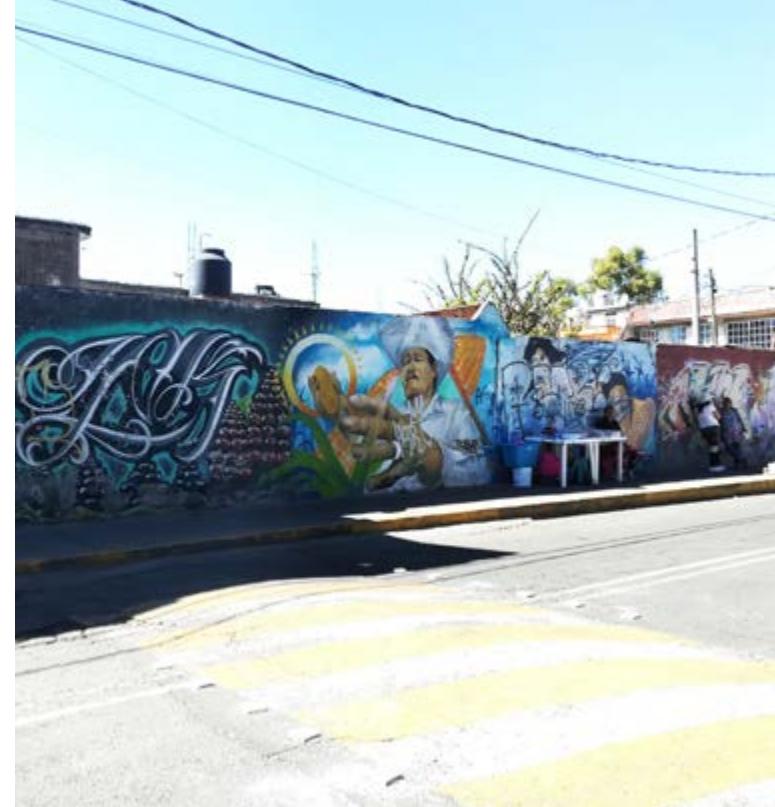
"Me gusta más ahora que pintaron, antes parecía una cárcel"

3.- Con respecto al imaginario social del graffiti como indicador de problemáticas urbanas podemos mencionar:

"A mí me gusta más como pintaron ahora; todavía esta este (señala el mural de Tobe) pero no sé eso..., es como diferente, yo creo que esté mejor ahora que pintaron"

Las opiniones emitidas tanto por parte de los vecinos, como las que abundan en este trabajo relacionadas a los actores del graffiti, guardan cada una de ellas ideas relacionadas a una representación social y significado particular del graffiti. Para Juan Cristóbal López Carrera, el problema de estas representaciones sociales está en que:

Los imaginarios y las representaciones es la unidireccionalidad y la falta de contextualización en que las se pueden llegar a convertir; un imaginario planteado y defendido como explicación y verdad absoluta tiende a convertirse en dogma de fe, que no nos permite ver al otro, a los otros; es decir, que se adapta a nuestra lecturas o las pre nociones que tenemos sobre las cosas del mundo. En consecuencia, nos aísla o ciega ante percepciones complementarias o diferentes del mismo. Su problemática es todavía mayor cuando las representaciones se convierten en hegemónicas, domi-



nantes, sin margen para la comparación, el diálogo y la autocrítica; es decir, para el matiz y el cambio.²⁹⁰

Hemos hablado de cómo el graffiti ha sido estigmatizado y menospreciado por cierto sector de la sociedad. Este estigma parece ser el que define la preferencia de los vecinos con esta estética, no quieren ser parte de ese estigma, no quieren que se les relacione con estas ideas, desean para sus hijos otro entorno.

Los negocios comerciales que aceptaron ser entrevistados fueron 8, de 11 negocios que circundan la escuela, de los cuales muchos declararon conocer la escuela desde hace años. E incluso los que mencionaron haber llevado a sus hijos a ésta fueron:

- 1.- Minisúper Edith
- 2.- Mesa de dulces

Calle Noche Bena.
Frente a la Escuela José
Vasconcelos 2019

Forografías para diario de
campo Cristina Soria

290 Juan Cristóbal, López Carrera, *Op, cit*, p 61

- 3.- Puesto de tepache
- 4.- Farmacia
- 5- Papelería y regalos
- 6.- Reparadora de lavadoras
- 7.- Carnitas
- 8.- Helados

Los negocios que se negaron a la entrevista fueron:

- 1.- Papelería (por no agradarle las encuestas)
- 2.- Puesto de quesadillas (por llevar prisa para recoger)
- 3.- Tortillería (aceptaron la entrevista pero declararon que no son de la zona, y a partir de eso se negaron a dar opinión con relación al estilo o sus preferencias)

Sólo aceptaron la entrevista dos transeúntes, dos chicas jóvenes de 15 años.

Ambas expresaron gran apego y aceptación por la intervención de los graffiteros y artistas urbanos:

"Me agradaba mucho más aquel estilo que la imagen actual, no lo hubieran quitado."

En un lugar donde pudiera decirse que las disputas por el usufructo del espacio son más determinantes y más cruentas, la disputa que hay aquí en torno al graffiti es prioritariamente de juicio del gusto, la cual refiere a una forma de mirar y desear el espacio vivido. Se disputan los imaginarios de calle de los vecinos, los graffiteros locales (anónimos e ilegales), los graffiteros, externos autores de la intervención de 2014, y las autoridades.

En esta disputa los graffiteros y la autoridad toman la misma actitud de rayar encima unos de otros para que prevalezca una estética determinada. Por otro lado, los vecinos y los transeúntes quedan de lado, a menos que puedan invertir en pintura para ejercer la misma acción y disputar su espacio. A ninguno se le preguntó por el uso y disfrute de esa parte de su espacio público y privado. Lo que se puede pensar como práctica normalizada en la Ciudad de México, el muro exterior de un predio es parte también de la propiedad privada del dueño, de aquel predio, o como es el caso de la escuela que es parte de la propiedad estatal del mismo. Existen otras ciudades donde la propiedad de este intersticio es pública y su usufructo incluido el estilo, criterio estético

y juicio del gusto, están dictados estatal o localmente. La Ciudad de México, al gozar de cierta libertad sobre la intervención estética dentro del ejercicio de la propiedad, extendida esta a la fachada, da pie a la disputa de estilos y presenta mayor apertura del uso del muro como forma de expresión.

El resumen de estas disputas mayoritariamente estéticas puede verse en el CUADRO NÚMERO 3: ACTORES, DISPUTAS E IDEAS EN JUEGO EN LA ESCUELA JOSÉ VASCONCELOS al final de esta tesis.

En el capítulo siguiente, me ocuparé a profundidad de las implicaciones con relación a la apropiación del espacio, la ciudadanía y la ubicación periférica que visibiliza la estética.

Al pensar estos hallazgos desde las categorías que rigen la construcción de este trabajo puede verse que: El espacio público que se conforma alrededor de la escuela José Vasconcelos, genera interacciones sociales que emanan tanto del interior de la escuela como de las casas habitación y comercios de los alrededores. Desde la comunidad que enuncia Sennett, en este espacio se reflejan interacciones sociales que llevan años y que representan a dicha comunidad, cuando el autor se refiere a la comunidad como identidad colectiva, como aquello que en sus palabras nos permite "decir quiénes somos nosotros"²⁹¹. Nos permite pensar en la escuela como el espacio en el que se entrelazaron las historias de vida de algunos de los entrevistados, el lugar donde estudiaron, donde llevaron a sus hijos, las interacciones que conservan entre sí. Desde ahí, al pensar en la imagen que se da de la escuela, habrá que entender que para ellos, dicha imagen habla también de su comunidad como un todo, independientemente de la estética propia de cada imagen, que no es precisamente lo que se evalúa aisladamente desde su mirada.

Cuando se les preguntó cómo preferían los muros de su escuela, es posible que la relacionaran con su identidad, y al elegir en mayoría el color plano colocado por la administración territorial, se eligen a ellos como comunidad y lo que quieren reflejar sobre ésta. Lo que puede verse en la respuesta de uno de los vendedores que agrega: "antes parecía como de cárcel", y desde su lógica, podemos entender que: ¿quién quiere ser representado por una cárcel?

Asimismo, desde la diversidad de asociaciones e interacciones sociales que dentro de la comunidad generan grupos diversos, puede entenderse porqué las dos adolescentes que optaron por la identidad del graffiti para su escuela, responden con mayor apertura al graffiti que a la identidad institucional de la Alcaldía, porque desde su mirada es ésta la que les representa como comunidad, como juventud.

291

R. Sennett, *El declive del hombre público* Op, cit, pp 276



Aunque la elección de la imagen de la nueva administración de Iztapalapa pudiera ser arbitraria, a fin de cuentas se ofrece una idea de orden para representar a la Alcaldía, y de un modo u otro la comunidad en torno a la escuela José Vasconcelos, de edad media y con hijos, por encima de las muchas administraciones, se entrelaza e identifica con Iztapalapa como lugar y como idea y adopta esta representación visual.

En un principio, consideré que sólo se disputaba la imagen texto que es el graffiti, frente a los altos niveles de iconicidad en murales como el de Tobe, lo que resultaba en que éste fuera reiteradas veces preferido sobre los demás. Sin embargo, desde la categoría de comunidad como una agrupación social, “desde un vecindario hasta una nación”²⁹², en el que “las gentes en el grupo pudiesen alcanzar un retrato de sí mismos como una totalidad”²⁹³, se entiende el gusto y la identificación por la imagen de un hombre con rasgos mexicanizados y piel morena que trabaja el maíz y la evidente conservación del mismo. Este mural fue hecho en este espacio en el año 2014 y vecinos, dueños de predio, autoridades institucionales y especialmente graffiteros locales lo han elegido y respetado de una u otra manera desde entonces. Su conservación refleja un consenso en esa comunidad que se ve representada en la imagen misma, lo que ya afirmaba Figueroa al describir “el aspecto vertebrador comunitario o relacional de la expresión”²⁹⁴.

Por otro lado, insistiendo en la referencia a los muros de la cárcel que hizo el vendedor de tepache, resalta la identificación o relación del estilo visual del graffiti con el individuo desviado y los sentimientos anormales que provoca dicha expresión en un espectador. Tanto la acción del graffiti sobre la escuela, como el comentario del comerciante son libres expresiones del yo, que en el espacio público se contraponen.

Cada uno de los encuestados entiende la categoría de comunicación al identificar qué quieren que se ponga en común sobre su comunidad y evidencia la fuerte relación que tiene el espacio público con la sociedad y el individuo. Lo que hace operativa la idea de Byung- Chul Han cuando señala que la comunicación es un acto que origina una comunidad. Por lo que se puede mirar un espacio público rico en interacciones y no muerto como el que describe Sennett para la ciudad europea. En Los Ángeles Apangoaya, a los alrededores de la escuela José Vasconcelos, aún existe

292 *Idem*, p 276.

293 *Idem*, p 276.

294 F. Figueroa, *op, cit*, p 39.

interacción social con una riqueza de puntos de encuentro y una gran identificación como comunidad con el espacio vivido.

En este caso, la idea de Byung-Chul Han que no se hace operativa es la de la acumulación tan fuerte de mensajes que la hacen el mensaje mayoritariamente acumulativo y menos comunicativo. Esto en parte porque la propia riqueza de interacciones del espacio y los lazos comunitarios del mismo pueden aún rescatar la comunicación efectiva.

En el siguiente apartado, se abordarán las características de la intervención en el jardín infantil Regina, en la colonia Centro. Y una vez vistas las relaciones, las disputas y los actores que intervienen en la construcción de ambos espacios, el capítulo siguiente tratará de las similitudes y diferencias de los significados y del espacio en dos lugares diametralmente opuestos en la misma ciudad, así como las condiciones de posibilidad de acción y de disputa en cada uno de los actores en torno al graffiti y entre éstos, aquellos sin los medios materiales y técnicos para participar de una disputa en un espacio de enunciación que parece propio de autoridades y graffiteros.

Las personas como yo comenzamos a soñar con viajar.

Viajar mucho, siempre yéndonos, como negando la redondes del mundo
y navegando al este en línea recta para abrazarnos con el sol que viene de frente
como se abrazan los amantes que corren a encontrarse después de una pausa.²⁹⁵

JUAN SOLÁ

2.2. Jardín Infantil Regina 2000-2019

En la primera década del siglo XXI, todos los que añoraban ser artistas contemporáneos pasaban sus viernes en los bares de la calle San Jerónimo para terminar la noche ya en sábado, bebiendo en Regina 18, justo enfrente del Claustro de Sor Juana.

Regina, tiene más cosas que contar que sólo su tiempo de bares y tránsito de juventudes. Contar, por ejemplo, cómo obtuvo un sobrenombre del nuevo siglo que le asigna la función de corredor cultural; cómo fueron abiertas sus venas²⁹⁶ para recuperarla, y en esa recuperación, cómo salieron de sus entrañas los habitantes cotidianos dejando en el olvido a la vieja Regina de espacios de vecindad que añoran algunos y desconocen otros.

En esta calle se encuentra la unidad de observación que por su geografía nos hablará de la expresión del graffiti en la zona central. En este apartado, pretendo ubicar el espacio central de la ciudad y mostrar en un lugar en concreto: el Jardín Infantil Regina, donde los resultados de la observación y estudio de una expresión del graffiti que hoy se toca tan de cerca con el arte urbano que difumina la diferencia entre arte urbano y graffiti en México.

Entender este espacio a partir de las interacciones que se dan entre instituciones, graffiteros nacionales e internacionales y sociedad civil. El graffiti que aquí se narra, le revelará disputas diversas, algunas serán casi las mismas que las ya recorridas en el apartado anterior, pero otras serán de índole distinta. Es mi intención que terminado este apartado se visibilice la naturaleza de distinción entre un graffiti y otro, por el lugar en donde se desarrolla y como respuesta a las

²⁹⁵ Solá, Juan, *Épica Urbana*, Blog, , [En línea], Argentina, <http://epica-urbana.blogspot.com> [Consulta 26 de abril de 2019]

²⁹⁶ Amaranta Medina tiene en su investigación la metáfora de venas abiertas de las calles de Regina, y la tomo de ella para este párrafo

diametrales diferencias que la propia ciudad guarda, relacionadas con la centralidad y la periferia y, por ende, el acercamiento o el alejamiento a la misma.

De acuerdo a Andrea Peralta Gallardo:

la calle Regina se encuentra ubicada en la zona sur poniente del Centro Histórico de la Ciudad de México. Está conformada por siete calles, las cuales cruzan Isabel La Católica, 5 de febrero, 20 de noviembre, Pino Suárez, Correo mayor, Las cruces, Jesús María. Termina en la plaza Juan José Baz, popularmente conocida como Plaza de la Aguilita, en el Viejo Barrio de la Merced, dentro de la Delegación Cuauhtémoc²⁹⁷.

Por su centralidad, Regina tiene múltiples interpretaciones, y se encuentra sobre ella mucho material, sobre todo a partir de este siglo. Mucho de lo escrito sobre esta calle va de su peatonalización y la idea de recuperación del Centro Histórico de la ciudad que con ella vino.

A continuación, doy algunos ejemplos cuya intención es mostrar un panorama del espacio al que espero acercarle.

Luis López declara, en su artículo *La ciudad rescatada y el ciudadano vulnerable. Los límites del cosmopolitismo urbano y la disputa por el espacio público en la Ciudad de México*, que:

(...) la peatonalización de la calle Madero es, junto con la calle Regina, un buque insignia en el proceso de recolonización del centro. Se trata de un modelo de urbanismo que combina el cuidado puesto en los materiales, una estética urbana fácilmente identificable en otras partes del mundo, la promoción de un cambio en los giros comerciales para atraer a una población más joven y consumidora²⁹⁸.

Amaranta Medina, quien nombra a su investigación *Regina el Espacio Público que confina*, señala que:

²⁹⁷ Andrea Peralta Gallardo, *Espacio Público en la calle Regina*, Centro Histórico de la ciudad de México. Transformaciones urbanas, precepciones y usos sociales (2007-2010) p 38.

²⁹⁸ López, Luis. "La ciudad rescatada y el ciudadano vulnerable. Los límites del cosmopolitismo urbano y la disputa por el espacio público en la Ciudad de México, 2017 p 811

Regina fue protagonista de la peatonalización que se llevó a cabo en su apariencia física. Este tipo de intervenciones en el espacio público, se sumergen en un fuerte debate que las define como formas de *gentrificación* en las ciudades, como un fenómeno de globalización de las políticas de rehabilitación o revitalización de los centros históricos (...) he podido observar que, en efecto, la revitalización tiene forma de *gentrificación* por sus connotaciones negativas, en su mayoría, para los residentes de este espacio²⁹⁹.

La autora tiene especial cuidado cuando se refiere a la revitalización de esta calle, puesto que señala que su propio estudio le reveló que: "en algunos cortos períodos de tiempo, la revitalización no ha sido del todo negativa para el lugar que analicé ni para algunos sujetos habitantes"³⁰⁰.

La revitalización o recolonización a la que se refieren estos autores fue parte del Programa General de Desarrollo 2007-2012 del Gobierno del Distrito Federal, que en su apartado Eje 7 pone especial atención para al desarrollo del Centro Histórico bajo la siguiente declaración:

El Centro Histórico representará uno de los principales objetivos en la formulación del nuevo orden urbano. En este espacio se instrumentará una acción permanente para establecer nuevos equilibrios, a partir de la confluencia de instrumentos inter-institucionales del gobierno local, del gobierno federal, organizaciones públicas y privadas, nacionales y extranjeras³⁰¹.

Esa fue la última remodelación que se hizo en este espacio justo a partir del Programa General de Desarrollo entre 2007 y 2010, durante el periodo que gobernó Marcelo Ebrard Casaubón, como Jefe de gobierno del entonces Distrito Federal.

El nombre que a partir de la misma se le asignó a este espacio es el de Corredor Cultural Regina, en el entendido de un plan para que se identificara con actividades relacionadas a la cultura.

Para Ana Valeria Pérez Meráz, el Corredor Cultural Regina fue un proyecto que, basado en la existencia de "importantes espacios culturales como el Ateneo Español y la Universidad del Claustro de Sor Juana", buscaba potenciar cierta forma de vida. La pregunta que surge inmediatamente es: ¿para quién? La planificación de este programa se centraba en "rescatar el espacio público del

299 Leticia Amaranta, Medina Mendez, *Regina, el espacio público que confina*, Licenciatura en Geografía, UAM Iztapalapa, México, agosto de 2012. p 7.

300 *Ibidem*, pp 7-8.

301 Gobierno del Distrito federal, *Programa general de desarrollo 2007-2012*, [En línea], México, Ciudad de México, 2007-2012, Dirección URL: http://www.sideso.cdmx.gob.mx/documentos/Programa_General_de_Desarrollo_DF_010607c.pdf, Fecha de consulta: abril de 2019.

abandono, el deterioro y la criminalidad a través del arte y la cultura, y revitalizarlo para todos”³⁰².

En el diario de campo de Amaranta Medina encontré una afirmación sobre esta calle, que me pareció importante resaltar. Ella profiere que “con toda esta ebullición de actividades, me di cuenta que Regina se estaba volviendo famosa, después de su antiguo anonimato, para el 2009 se estaba convirtiendo en la “reina del centro”³⁰³. Regina del siglo XXI cambiaba su anonimato por las lumbres dentro de los espacios del Centro Histórico. El incremento del tránsito peatonal podría traer consigo mayores interacciones entre personas diferentes, de donde pueden surgir puntos de encuentro problemáticos o armónicos³⁰⁴. Por ejemplo, señala Guillermo Boils Morales, en *Conflictos por el cierre de calles en el Centro Histórico*, que:

(...) uno de los principales conflictos que ha tenido lugar en el segmento de la Regina peatonal, se derivó del alza en el costo de las rentas. En esa calle, la mayoría de los inmuebles era de uso habitacional, o mixto, pero al elevarse los alquileres (en algunas viviendas hasta en 500%) los inquilinos fueron desplazados en muy poco tiempo, sobre todo los más pobres³⁰⁵.

En este artículo puede leerse que el cambio del uso de suelo de este espacio incrementó el flujo de comercios dedicados a los servicios como la comida y la bebida, y el flujo de visitantes nacionales y extranjeros para vivir la experiencia del Centro Histórico dejó un tanto de lado las necesidades de los habitantes anteriores que ocupaban la mayoría de las vecindades. A propósito:

(...) con la instalación de cafés, restaurantes y bares la calle se ha vuelto muy ruidosa hasta altas horas de la noche, sobre todo los fines de semana. Las mesas de esos establecimientos invaden una parte de la calle y, si bien dejan libre suficiente espacio para la circulación peatonal, los escándalos que provocan

302 Leal, Alejandra, Peligro, *Proximidad y Diferencia: Espacio Público y fronteras sociales en el Centro Histórico de la Ciudad de México*, en Ramírez Kuri Patricia (coord.) *Las Disputas por la ciudad. Espacio Social y Espacio Público en contextos urbanos de Latinoamérica y Europa*, 2008, p 95.

303 L. Medina Méndez, *op.cit*, p 14.

304 En adelante veremos que los encuentros armónicos pueden estar dados, entre otras cosas, por los contactos que los grupos de graffiteros han tenido con estos espacios y con ciudadanos que han llegado en su compañía a expresarse en los mismos.

305 Guillermo Boils Morales. “Conflictos por el cierre de calles en el Centro Histórico”, en *La erosión del espacio público en la ciudad neoliberal*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales: Facultad de Arquitectura., 2017. p 474.

los parroquianos, sobre todo los que acuden a los bares, se hacen más molestos por estar al aire libre y los gritos se vuelven más sonoros. Éste es uno de los principales motivos de inconformidad de los vecinos que siguen habitando en esos tramos de Regina, pero hasta ahora no se ha podido imponer un control al respecto”³⁰⁶.

La mayoría de los consumidores de estos restaurantes son “personas que obtienen ingresos medios y medios altos”³⁰⁷. Algo que llamó mi atención durante los recorridos en esta calle es que algunos de los vendedores ambulantes, aquellos que se acercan a las mesas a vender cigarros o chicles, son también foráneos, tal como me contaba el señor José,³⁰⁸ el sábado 9 de marzo de 2019, cerca de las 3 de la tarde, pues él viene desde Los Reyes La paz a vender. Su trayecto es de una hora para llegar y hora y media para volver por el flujo de las comunicaciones. Dice que mientras hay un pesero que de regreso le lleva a su zona, de ida no sucede lo mismo, y hay conexiones diferentes para poder acceder a Regina. Mientras habla conmigo se esconde de los policías, pues su forma de venta es nómada e informal y no tiene un permiso como tal para ejercer la venta; sin embargo, saludaba constantemente a otros vendedores como él y a los jóvenes a quienes se conoce como RP'S, cuya actividad es llevar a los transeúntes a los bares de la calle, y que cobran por persona o mesa que se consuma.

Víctor Delgadillo Polanco relata así las condiciones de posibilidad que implantaron la moda en este Corredor cultural, y se hace diversas preguntas sobre el futuro de esta calle. Ante dicho proceso relata que:

(...) las acciones de recuperación del Centro Histórico realizadas desde 2002: peatonalización de la calle; creación de un jardín público y remozamiento del espacio público; mejoramiento de infraestructura; reubicación de vendedores ambulantes; introducción de fuertes medidas de seguridad; fomento de actividades culturales en el espacio público; incremento del número de cafés, restaurantes, bares y galerías.

Han tenido que ver en el posicionamiento de esta calle como lugar recurrente de encuentro para turistas y locales de la ciudad. Al evidenciar este proceso pone atención en el número de

306 Idem, p 476.

307 *Idem*, p 479

308 José lo utilizó como pseudónimo y él me pidió que preferentemente no revelara su nombre en mi investigación.

inmuebles que en este tránsito compró Carlos Slim, catalogado como uno de los hombres más ricos del país, y a la par resalta la existencia de un gran número de edificios de viviendas social en la zona. De acuerdo a su investigación, 19 inmuebles fueron comprados por Carlos Slim:

Varios de ellos fueron remozados y ofrecidos como vivienda para nuevos residentes de clase media, pero también hay 36 edificios con vivienda social reconstruidos o rehabilitados después de los sismos de 1985, se trata de una población propietaria de su vivienda. Leal (2012) señala que los nuevos *centrícolas*, residentes y usuarios de esa parte del Centro Histórico, se refieren constantemente a la vida urbana del centro de las capitales europeas, pero hablan despectivamente de la parte popular del mismo Centro Histórico, la zona oriente es "Calcuta"³⁰⁹.

Ante los hechos, el autor se pregunta: "¿cuál será la evolución del barrio?, ¿las viviendas sociales reconstruidas y rehabilitadas después de los sismos (del 85) se gentrificarán? ¿La población residente de bajos ingresos permanecerá en un barrio renovado o será desplazada por los nuevos usuarios y residentes?"³¹⁰. Advierte que fue a partir del 2011 cuando empezaron a incrementarse los anuncios de venta de departamentos, entre ellos viviendas sociales que son parte de monumentos históricos rehabilitados después de los sismos³¹¹.

Para él, la suma de acontecimientos dejan ver la ruta que parece seguirá este proceso, subraya que "no resulta ocioso mencionar algunos monitoreos de mercado inmobiliario realizados en el portal Vivir en el Centro del Fideicomiso Centro Histórico, que registra algunas ofertas de alquiler y venta de inmuebles en el Centro Histórico"³¹². A propósito:

— En agosto de 2011 había 85 ofertas de vivienda e inmuebles en venta. Tres de ellos se encontraban en la calle de Regina, (14)³¹³ una es una vivienda social en un monumento histórico rehabilitado en 1986.

³⁰⁹ Delgadillo Polanco Víctor, "Disputas por el patrimonio" en *La reinvenCIÓN del Espacio público en la ciudad Neoliberal*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales: Facultad de Arquitectura., 2017. p 160.

³¹⁰ *Idem*, p 160.

³¹¹ *Idem*, p 16.

³¹² *Idem*, p 160.

³¹³ (14) Nota del autor: 69 ofertas se ubicaron en un edificio nuevo en el sur de la Alameda (Iturbide 32) con departamentos de alrededor de un millón de pesos y de 60 a 70 metros cuadrados. (cita del autor) p 160.

- En agosto de 2013 había 54 ofertas de viviendas e inmuebles en venta, de los cuales siete se ubican en Regina(15)³¹⁴ y dos ofertas de vivienda social rehabilitada después de los sismos de 1985.
- En octubre de 2014 había 14 ofertas de inmuebles y vivendas a la venta (tres en Regina con precios de 1.6 a 2.48 millones de pesos) y 44 ofertas de vivienda en renta (dos en Regina con un alquiler de nueve y 13.5 mil pesos por mes).(16)³¹⁵

Aquellos que sigan estas fuentes se preguntarán si los estudios acerca de la renovación únicamente han documentado la pérdida, ya sea de comunidad o de vivienda de algunos grupos de personas, pero dado que la calle es el lugar de encuentro de la pluralidad, hay quienes tienen una visión distinta del trabajo que se realizó en Regina, como lo muestra Vicente Flores Arias, Director de Desarrollo Inmobiliario del Fideicomiso Centro Histórico o Alejandro Martínez Martínez Director de Proyectos Sustentables de la Secretaría de Obras y Servicios del Gobierno del Distrito Federal. Ambos generaron artículos para el Segundo Cuaderno de Investigación del Seminario Permanente del Centro Histórico de la Ciudad de México.

Alejandro Martínez Martínez, en su descripción de dicho proyecto, enfatiza el interés que se ha tenido en “mejorar, sin duda, el patrimonio social de sus distintos sectores y sus barrios”³¹⁶ y, por su parte, Vicente Flores Arias señala que este proyecto simboliza el espacio recuperado. A propósito:

Otro tema crucial para consolidar el aprovechamiento del Centro Histórico, es alcanzar la recuperación de inmuebles con valor patrimonial y social que, por diferentes motivos, se han quedado al margen de las actividades sociales. Entre los ejemplos que merecen ser destacados, mencionaremos dos inmuebles en el corredor peatonal Regina: el número 66, que fuera una antigua estación de policía, rehabilitado como Museo de las Libertades Políticas, y el número 40, que anteriormente funcionó como estacionamiento, y con la intervención de la calle peatonal fue adquirido para que funcionara como espacio de los juegos infantiles, con instalaciones adecuadas para niños de diferentes edades, logrando aportar nuevos espacios recreativos. La gestión de este espacio ha sido

³¹⁴ (15) Nota del autor: 34 ofertas se ubican en el mismo edificio nuevo en el sur de La Alameda (Iturbide 32) con departamentos de entre 960 mil pesos y un millón 585 mil pesos para departamentos de 56 a 90 metros cuadrados.

³¹⁵ (16) Nota del autor: El alquiler más alto es un departamento en Revillagigedo 18, con mensualidades de 28 mil pesos.

³¹⁶ Meneses Reyes, Rodrigo, Delgadillo, Víctor, Martínez Martínez, Alejandro, et.al. *Segundo Cuaderno de Investigación del Seminario Permanente del Centro Histórico de la Ciudad de México*, UNAM, Coordinación de Humanidades, Posgrado en Urbanismo, PUEC. Primera edición, Vol. II, 2012,p 47.



Calle de Regina # 40,
2018

Fotografías Diario de
Campo Cristina Soria

Ubicación de la calle
Regina en Ciudad de
México

[https://maps.app.goo.
gl/LEyjuPMgyjL4jPk9](https://maps.app.goo.gl/LEyjuPMgyjL4jPk9)
Calle Regina 40, Centro
histórico de la Ciudad de
México,
Centro, Cuauhtémoc,
06090, CDMX,

parte de la nueva relación con los habitantes, pues ha recaído en una junta vecinal que, como veremos más adelante, ha sido una aportación a la experiencia del Centro Histórico.³¹⁷

El énfasis en hablar de este proyecto, aún cuando no es el objetivo central de lo que aquí investigo, se encuentra en que mi unidad de observación nació de dicho proyecto, antes de que se finalizara el Corredor Cultural Regina. Como puede leerse en la cita anterior, Regina 40 era un estacionamiento, y fue sólo a partir de esta intervención urbana que se convirtió en el jardín infantil en cuyos muros se encuentra el graffiti del que hablaremos. Como ha podido leerse, este proyecto se realizó en tres secciones.

La tercera, que va de Isabel La Católica hasta la avenida 20 de noviembre, es donde se construyó el Jardín de Juegos Infantil Regina, casi esquina con Isabel La Católica, y que tiene del otro lado a la calle 5 de febrero. A este punto las lectoras, o bien, los lectores de este texto, habrán vislumbrado algunas disputas, así como se interesarán por cuáles son los significados específicos de un graffiti situado en un espacio como éste, lo que se presenta en los apartados siguiente.



³¹⁷

Idem, p 38.

El graffiti es un fenómeno complejo, y la simplificación de su interpretación acarrea injusticia³¹⁸.

MIGUEL ÁNGEL LÓPEZ TRUJILLO

2.2.1. Los significados del Graffiti y el espacio público en el Jardín Infantil Regina

Es de interés observar que, en la Ciudad de México, los procesos llamados de gentrificación o de recuperación se están presentando acompañados de una forma del graffiti (entre otros proyectos artísticos y culturales). Una interpretación posible es que el graffiti termina enarbolando el propio aburguesamiento de los espacios. Por otro lado, también es posible que el carácter unificador de la acción artística, en este caso encabezada por el graffiti, lleve a la experiencia de comunidad y a la multiplicidad de puntos de encuentro en estos espacios.

Ambas reflexiones, implica la siguiente pregunta: ¿se está utilizando el graffiti como eslabón estético para encubrir la expulsión, la exclusión, la violencia simbólica y los intereses económicos con base en el costo del suelo de un espacio?

En tanto Regina se revitalizaba, @Gerso_Siete, el organizador actual en México del Meetings of styles (MOS), el festival de graffiti y arte urbano más importante a nivel mundial, comenzaba a viajar por el mundo, mejorando su trabajo, codeándose con otros artistas y conociendo los modos de hacer este festival y otros en varios países.

Guatemala, El Salvador, Honduras, Colombia, Brasil y Cuba, en el continente americano, así como Italia, Alemania, España y Francia en el continente europeo, le proporcionaban visiones múltiples de lo que podría hacerse desde un país como el nuestro. En 2013, pintaba con un grupo de Guadalajara que tenía los contactos en el gobierno para poder proponer la organización del festival, sólo por pertenecer a ese grupo se abrían las puertas. Y señala:

Logramos tener un apoyo para poderlo realizar, fue un evento muy grande, era como un kilómetro de barda, (...) fue mucha gente, ¡muchísima gente! A partir de ese momento se creó como un parteaguas entre lo que se tenía que hacer en un evento; tú querías organizar un evento, tenías

³¹⁸ López Trujillo, Miguel Ángel, *El graffiti Chicano en Austin Texas*, Signo. Revista de historia de la cultura escrita, Universidad de Alcalá, 1998, p 1

que hacerlo igual o mejor que ese, de entrada así: todos los eventos que se habían hecho antes quedaron en el olvido, prácticamente y en los años siguientes el evento ya no se realizó en una ciudad, sino se realizó en tres ciudades: Monterrey, Guadalajara y Ciudad de México”³¹⁹.

Gerso_Siete, quien me pide expresamente no mostrar su rostro en imagen o video y utilizar su pseudónimo para referirlo, relata que este festival se continuó celebrando cada vez en más y en diversas ciudades: un fin de semana distinto en cada ciudad. Desde 2013, Gerso ha sido el principal organizador de este festival y cuenta que, para celebrarlo en el entonces D.F., la primera vez fue mucho más complicado de lo que fuera en los gobiernos de Guadalajara y de Monterrey, ya que no existía una cercanía o una referencia tan fuerte como la que existe hoy en día con el Fideicomiso Centro Histórico para lograr su participación. A propósito:

Justo con la gente que antes estaba en el Fideicomiso, sí era así como que no tenían tanta confianza (...) fue así de... pues, te ayudamos con los permisos, y ya es lo único con lo que podemos ayudarte. Y en ese momento se aceptó, se realizó, y pues ya, ¿no?, todo bien, eh... yo todavía recuerdo que en años anteriores yo fui uno de los primero que pintó en el muro que está sobre San Jerónimo donde está la cancha del rey Pelé, ¿si la ubicas?

Bueno ubicas san Jerónimo e Isabel, y sabes que hay un muro donde se ha pintado; bueno, ese muro yo hace tiempo lo pinté y me acerqué con el Fideicomiso (...) en Izazaga, en ese momento tú presentabas tu proyecto, y ellos te daban dinero para que lo desarrollaras. Quiere decir que antes, hasta el 2014, antes había más apoyo en cuestión de hacer esas cosas porque tenían un presupuesto. En 2014 ya no existía, porque no había nada, o si había, era para algunos cuantos y dependiendo quién eras.

Como si eres famoso adelante y tengo dinero sí, si no, pues no...

Entonces, ya regresando como a los eventos, el siguiente año volvimos a tener como el apoyo de ellos, pero ahora sí hubo un poco de recurso que se nos asignó. Cambiaron al director que estaba, y ese director lo apoyó un poco. No fue un gran apoyo, pero fue un comienzo, y a su vez, bueno, el evento se seguía haciendo en otras ciudades. Siempre lo hemos realizado en colaboración con algunos gobiernos, porque pues de cierta forma ellos son los que pueden pagar. Eh... y después corren a este chico, que era el contacto con el Fideicomiso. Bueno, teníamos un contacto para llegar a ellos; lo corren, y a mí me invitan para que pueda coordinar

³¹⁹

@Gerso_Siete, Cristina Soria Valdés, 25 de marzo de 2019 en Galería Planta Baja *entrevista personal*.

los murales del Centro Histórico. Ya con Fideicomiso.

- ¿Eso en qué año fue?

-Eso fue en el 2015³²⁰

El testimonio de Gerso³²¹ nos lleva por una especie de viaje que muestra cómo un determinado graffiti ha podido ocupar la centralidad de una ciudad que en sí misma es centralista, geográfica, política y socialmente. Porque una *pieza*³²², como pasa con una puesta en escena, una manifestación, una exposición, la compra de una casa, la apertura de un negocio, si están ubicadas en el centro de la Ciudad de México, es en nuestras representaciones³²³ simbólicas estar en los reflectores del país.

Según señala Gerso, varios graffiteros lo contactaban porque valoraban el lugar por encima de su esfuerzo para llegar a éste o el costo del material que llevarían para hacer su pieza. La única prioridad de los creativos, por la que ni la centralidad puede pasar encima, es la libertad creativa, la libertad de expresar lo que desean y reafirmar su estilo en este espacio,

320 *Idem.*

321 En los anexos de esta tesis y en un sitio digital construido para albergar el material que no pudo estar incluido en esta investigación, por razones de delimitación del objeto de estudio, muestro algunas de las entrevistas realizadas para la misma. Entre ellas, la entrevista con Gerso Siete en la que narra a detalle el proyecto de las cortinas del Centro Histórico. Dado que la unidad de investigación es el Espacio de Regina 40, no se incluye en este apartado. URL: <https://www.cristinasoria.com.mx/graffiti/>

322 Recordemos que *pieza* se refiere a la obra terminada, en este caso, de graffiti ya finalizado en un espacio de una ciudad: un muro, un tren, un espectacular, entre otros espacios. La pieza se realiza en un spot que es el espacio que el artista tiene para realizar su pieza. En el caso del graffiti de los festivales o institucionalizado, los *spots* son asignados. En el caso del graffiti ilegal, es elegido y determinado por el graffitero o graffitera. Aunque ambos consideran aspectos de visibilidad y difusión de su pieza al elegir el lugar del *spot*, es cierto que, en el caso de festivales, la mejor posición de la pieza dependerá de relaciones más apagadas a la norma, como llegar temprano para poder elegir, o tener el reconocimiento suficiente para que los propios organizadores asignen el lugar principal. Por el contrario, en el caso de la pieza ilegal, el spot se elige casi a voluntad y pericia, el lugar que dé más visibilidad a la pieza, el más alto, el de la institución más rechazada. Y el obtenerlo, se apega más a llegar de madrugada, cuando todos duermen y tomarlo, por lo que importa sus condiciones nocturnas, la tranquilidad a la que se puede acceder al intervenirlo y hasta la propia sensación de paz nocturna que pueda proporcionar, lo que en conjunto lo hacen un *buen spot*.

323 Como veremos en el apartado siguiente, el centro de la Ciudad de México es para Emilio Duhau y Ángela Giglia una zona central, que ellos denominan espacio disputado por el hecho de que en éste se conjuntan un alto valor patrimonial, una gran riqueza histórica y su evidente ubicación en el espacio físico de la ciudad, que le hacen espacio de convergencias de ideas y usos, no sólo por parte de los habitantes de éste sino por aquellos que, aunque no lo habitan, lo frecuentan.

por lo que comenta: “había gente que quería trabajar acá, quería pintar y todos eran así de : Sabes qué, aunque no me paguen, yo quiero pintar acá”³²⁴.

En su relato, puede verse la clara intervención de la institución en el graffiti de la centralidad, representada por el Fideicomiso Centro Histórico que surgió con carácter privado el 18 de diciembre de 1990, fecha en la que se formalizó el Contrato Constitutivo de carácter privado y que para el 28 de febrero de 2002 “celebró el Octavo Convenio Modificatorio al Contrato Constitutivo del Fideicomiso Centro Histórico de la Ciudad de México” mediante el cual se convirtió en un Fideicomiso Público y dependiente del Gobierno de la Ciudad de México”³²⁵. Lo que marca un paralelismo en su participación con el graffiti en el Espacio de Regina 40, es que como organización institucional transitó de lo privado a lo público durante el proyecto de revitalización ya mencionado.

El objetivo de su existencia es la promoción, gestión y coordinación de acciones, obras y servicios fungiendo como mediador entre particulares y autoridades para llevar a cabo su principal función que es proteger y conservar el Centro Histórico de la Ciudad de México. Dicho objetivo se encuentra desmenuzado en su manual administrativo en incisos de la “a” a la “q” en donde se señala a detalle qué acciones dan vida a sus objetivos.

Dentro de estos incisos, aquellos que están directamente relacionados con la expresión del graffiti en el Centro Histórico son los incisos b, c, d, e, g y h que se presentan en la siguiente página:

324 @Gerso_Siete, *Op. cit.*

325 Fideicomiso Centro Histórico de la Ciudad de México, *Acerca del Fideicomiso Centro Histórico de la Ciudad de México*, [En línea], México, Dirección URL: <https://www.centrohistorico.cdmx.gob.mx/dependencia/acerca-de> Fecha de consulta:Febrero de 2019.

Instagram

gerso_siete Siguendo

783 publicaciones 8,671 seguidores 1,729 seguidos

Siete Diez
Blog de fotos: @ojos710

chunga_grafikapopular, siek7435, fockers_letters y 29 más siguen esta cuenta

Gin Xcaret G

PUBLICACIONES IGTV ETIQUETADAS

Gerso_Siete
Instagram , 2019,
Instagram @gerso_siete,
https://www.instagram.com/gerso_siete/

INCISO	RELACIÓN CON EL GRAFFITI EN REGINA 40
b).- Recibir y administrar los bienes que se aporten u otorguen al Fideicomiso e invertir los fondos líquidos en instrumentos del más alto rendimiento y con la máxima seguridad, hasta en tanto no se destinen efectivamente al cumplimiento de su objetivo.	Como vimos en el apartado anterior, Regina 40 fue un bien que el Fideicomiso ha administrado como Jardín Infantil y cuyos muros ha entregado en su totalidad al colectivo Mixer Crew para que éste, a su vez, los administre.
c).- Destinar los bienes y recursos que a título de donativo y, en su caso, sus rendimientos fideicomitivos a la ejecución de los programas relacionados con las acciones que propicien la recuperación, protección y conservación del Centro Histórico de la Ciudad de México, e incluso la realización de obras y servicios públicos por conducto de las autoridades competentes.	El Fideicomiso ha aportado cierta cantidad en pago para las intervenciones que se han realizado en espacios del centro, y en Regina 40, por otro lado, destina recursos para la realización del MOS. El presupuesto asignado de acuerdo a la solicitud de transparencia 0306000009819 del 15 de abril de 2019 fue como sigue: 2004 – 2014.- No se otorgó presupuesto 2015.- \$40,390.53 2016.- \$200,000.00 2017.- \$300,000.00 2018.- \$418,000.00 2019.- \$4,291,617.36
d).- Promover y gestionar recursos y apoyos financieros a favor de las personas a que se refiere la cláusula décima primera de este contrato, para la ejecución de obras relacionadas con la conservación, restauración, mantenimiento y remodelación del Centro Histórico de la Ciudad de México.	El trabajo de Regina 40 se refiere más al mantenimiento y el cuidado que se tiene para conservar este espacio y de la conservación a futuro de un espacio que representa la cultura del presente.
e).- Diseñar acciones y proyectos específicos para el mejoramiento del Centro Histórico de la Ciudad de México y promover su ejecución y financiamiento.	En este caso, su apoyo al festival MOS puede consultarse en el punto C de esta tabla.

g).- Desarrollar proyectos específicos para el mejoramiento del Centro Histórico de la Ciudad de México a través de la figura jurídica pertinente, siempre y cuando los proyectos estén vinculados a los fines de este Fideicomiso.	En este inciso se pueden considerar tanto Regina 40 como las cortinas de los negocios que se encuentran en la calle 20 de Noviembre en el Centro Histórico.
h).- Convenir con las Instituciones, Fundaciones, Patronatos, Cámaras, Asociaciones y demás personas físicas o morales, nacionales o extranjeras, interesadas en coadyuvar a la conservación del Centro Histórico de la Ciudad de México, su participación en las acciones y proyectos que se definan por el Comité Técnico del Fideicomiso, así como convenir con otros fideicomisos o personas físicas o morales que compartan los fines de conservación y mejoramiento del Centro Histórico.	En este caso, las personas físicas son el colectivo Mixer Crew bajo la coordinación de @Gerso_Siete, quien funge como intermediario generando los convenios específicos de intervención de los espacios del Centro Histórico.

La misión del Fideicomiso del Centro Histórico, como ente público, es “promover, gestionar y coordinar ante los particulares y las autoridades competentes la ejecución de acciones, obras y servicios que propicien la recuperación, conservación, preservación, rehabilitación y protección del Centro Histórico de la Ciudad de México, para el goce y aprovechamiento de sus habitantes y visitantes”³²⁶.

Gerso en su posición de enlace entre este Fideicomiso y los artistas del graffiti cuenta las interacciones que se gestaron poniendo como ejemplo el proyecto de las cortinas de la calle 20 de Noviembre, también en el Centro Histórico. A propósito:

Siempre hubo un apoyo por parte de los artistas porque yo estaba mediando. Había gente que quería trabajar acá, quería pintar y todos eran así de : *Sabes qué, aunque no me paguen, yo quiero pintar acá.* Y nunca ocurrió eso, se les pagaba al final de la jornada, siempre lo pintábamos en la noche. Te digo poco a poco fue crecido el apoyo porque de igual forma yo les comentaba ¿no? Al anterior director le

³²⁶ Fideicomiso Centro Histórico, *Manual Administrativo*, [En línea], México, Julio 2016, Registro: MA-12/170816-E-SEFIN-FCH-13/010416, Dirección URL: <https://centrohistorico.cdmx.gob.mx/storage/app/media/Manual%20Administrativo%20FCH.pdf>, Fecha de consulta: abril de 2019

decía: *oye, hay que pagarles mejor* y poco apoco iba subiendo, subiendo, y en base a eso, pues como los resultados eran favorables, teníamos también como comisiones que llegábamos a hacer³²⁷.

Una de las particularidades de Regina 40 es que, aunque es un espacio abierto al público, no se encuentra precisamente en la calle, como sucedería con otro jardín público. Este espacio³²⁸ se encuentra al interior de un predio y tiene un horario de cierre y de apertura, es decir, de 9:00 de la mañana a 6:00 de la tarde. Y cuenta con una cancha de fútbol rápido, 3 módulos de juegos infantiles, un grupo de bancas junto con 4 mesas con banquitos para dos personas que se ubican bajo un espacio techado y una caseta de vigilancia.

Desde la Mirada del graffiti, @Gerso_siete señala la clara diferencia que tiene este espacio en específico comparado con los demás sitios donde se ha intervenido el Centro Histórico.

Ese tiene una dinámica diferente. Ese funciona como un *Wall of fame* que digamos, en todas las ciudades del mundo existen estos tipos de muros donde gente de otros países puede llegar y puede pintar, y entonces si tú notas, hay un constante cambio, continuo. Tampoco lo podemos dejar tan abierto porque si no se hace un relajo. Entonces, la gente que viene o que viene con alguien, una persona en específico, me buscan y me dicen: oye, tengo un amigo que viene de tal lado y esta buscando un espacio. Entonces, se les acomoda en ese lugar.

Hay muros dentro del jardín que no se tocan (...), o sea, a lo mejor pueden pintarse dos veces al año —¿Cómo las canchas?

Como la cancha, por ejemplo. La cancha se pinta dos veces al año y ya, no más. Y algunos muros, así, específicos, por decir, el del portón, en la parte de atrás. Ese chico, es un chico inglés, y pues preferimos conservar ese muro han pasado varios años desde que vino y se conserva.

—¿Y ese muro lo conservan por la estética del muro?, ¿o combinado con que es alguien muy importante? Las dos. Es que sí es muy importante, es un señor, bueno vaya, es un señor que está pintando, así bárbaro, en este momento. Es como para tener un registro de que él estuvo aquí. No hay más, no hay más cosas.

327 @Gerso_Siete, *Op. cit.*

328 Un espacio con las mismas funciones y un horario de cierre y apertura se encuentra en la ciudad de Madrid, se llama Esto es una Plaza e igualmente todos sus muros están intervenidos. Si hay más espacios en el mundo con estas características es cuestión de otra investigación, sin embargo, veremos en las conclusiones la importancia de pensar el graffiti del siglo XXI desde la existencia de estos espacios.

A su vez también donde está el centro de ensayos del INBA hay uno que esta más abajo que pertenece a otro chico que es un español, que vino hace dos años y que el año anterior falleció. Entonces, ese lo queremos conservar porque también es un muro que ya no... Bueno obra que ya no va, ya no va a ser. Entonces, por eso, algunos ya no los tocamos.

—¿Y a nivel mundial? ¿Otros graffiteros saben que en todos los países tienen esos muros y cuando llegan aquí saben cómo llegar contigo?

Es que... sí, así como... te digo es como una red donde... uno conoce al otro, y ese otro conoce a otro y ese otro conoce a alguien que... es el indicado.

Así funciona prácticamente.

Además de los muros interiores, también los muros exteriores de este espacio presenta un mural que reinterpreta el realizado por Diego Rivera *Sueño de una tarde dominical en la alameda*. Dicho mural es retocado frecuentemente y al menos desde el año 2014; año en el que he realizado recorridos por los alrededores, no ha sido modificado.

Lo anterior, habla de que existe un criterio estético para el graffiti en la centralidad. Toda la entrevista con @Gerso_siete hace ver que la dinámica del siglo pasado con respecto al graffiti ha cambiado. Por un lado, mientras que suele entenderse al graffiti como un marcaje de territorio por parte de los locales, es evidente que no sucede bajo esa premisa básica, pero sí tiene parte de ella. En un espacio como el Jardín Infantil Regina, la conquista del territorio implicó una relación y una conquista de los espacios y de las instituciones, además de un apego a una estética compartida y validada por aquellos que establecieron las primeras y más sólidas relaciones con la institución. Pensándolo como lo hace Pierre Bourdieu, al referirse a las relaciones entre grupos “que mantienen a su vez relaciones diferentes, incluso antagónicas, con la cultura, según las condiciones en las que han adquirido su capital cultural y los mercados en los que pueden obtener de él, un mayor provecho”³²⁹. Habremos de considerar cómo el entramado entre los criterios estéticos de este grupo y el propio gusto de la autoridad en turno son capaces de legitimar una determinada línea estética del graffiti de la centralidad.

Este cambio en la dinámica muestra precisamente la fuerte relación entre el lugar y el graffiti, y cómo ésta no es una única e inmóvil relación, sino que estará encadenada a la ciudad misma y a la transición que, en cada caso, conlleve a una pieza a encontrarse más cerca de la transgresión que de

329

Pierre, Bourdieu, *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*, España, Taurus, 2016. p 10

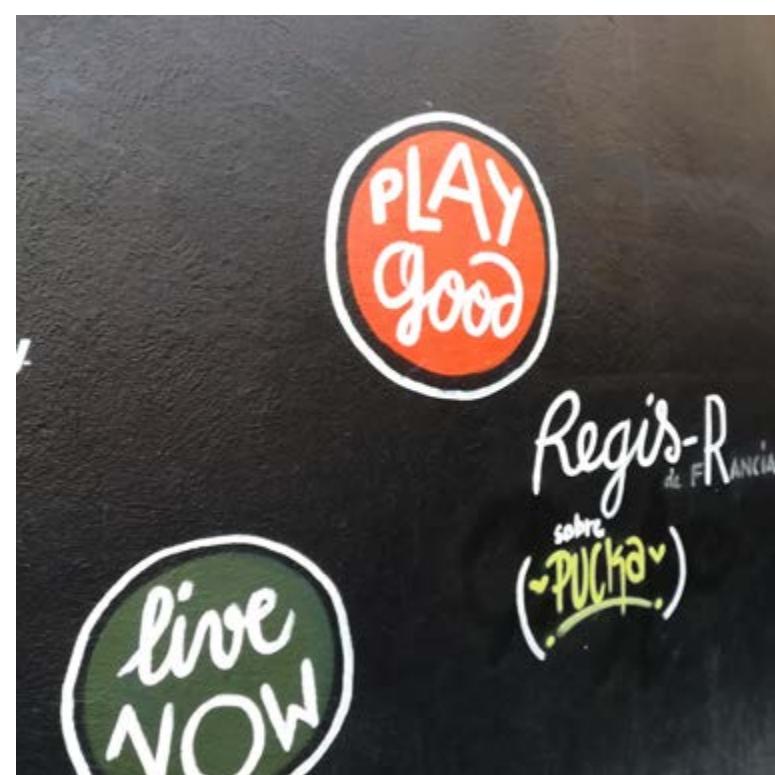
la legalidad. Del mismo modo, esta dinámica potencia fuertemente a la institución y al capital como eslabones importantes para la conservación y, por ende, la legitimidad de la práctica expresiva de un graffiti en un espacio de la ciudad.

En cuanto al espacio público, define también la potencia simbólica de los espacios sociales que se conforman en la ciudad, tal que los significados de la libre expresión del yo, el individuo desviado y los sentimientos de anormalidad adquieren una diferencia interpretativa dependiendo en qué lugar se enuncian, lo que responde así a lo que se ha venido trabajando como aportación para definir el graffiti, que aquí se estudia como una intervención de texto a modo de imagen en el espacio público configurada por la relación entre el tema, el lugar desde que se enuncia dicho tema (lugar de enunciación) y quién lo combate o aprueba.

Estos hallazgos guían la investigación hacia la importancia de considerar cada uno de estos elementos al definir un graffiti: porque no es por sí solo el texto a modo de imagen, el tema, el lugar de enunciación y quienes lo combatan o aprueben, sino la dinámica entre estos factores lo que definirá cada graffiti cuando se le piensa en el espacio público, entendido como ese lugar de encuentro entre extraños. Los hallazgos resaltan, que es cuando se le observa desde el espacio público, cuando cada uno de estos elementos, que en muchas investigaciones se analizaron aisladamente, se ponen en juego en un lugar de la ciudad, es decir, cuando la perspectiva del graffiti cambia y, por ende, la comprensión de su tránsito de la transgresión a la propiedad privada, al uso normativo de dicho espacio, lo que posibilita que concibamos un tránsito en la expresión y posición del graffiti; de sus inicios a la actualidad es uno de los elementos que conforman el modo como para esta investigación se entiende: el lugar de enunciación, el espacio público y las interacciones en él.

Los grupos de graffiteros que, con Gerso, fueron conquistando la centralidad y las instituciones a partir del refinamiento de su técnica, su pasión productora y sus exploraciones personales de espacios en todo el mundo, que incluye probablemente varios centros históricos, determinan “la estructura de las posiciones objetivas que está en el origen, entre otras cosas, de la visión que los ocupantes de cada posición puedan tener de los ocupantes de las otras posiciones, y que confiere su forma y su fuerza propias a la propensión de cada grupo a tomar y a dar la verdad parcial de un grupo como la verdad de las relaciones objetivas entre los grupos”³³⁰. En este sentido es que

³³⁰ *Idem*, p 10



se puede hablar de un estilo y una calidad del graffiti en el Jardín Infantil Regina más propenso a crear las suficientes interacciones para posicionarse como el bastión de lo que se quiere y espera hacer y llegar a hacer en el entramado de posiciones que tienen los graffiteros en México.

Es por eso que considero que Regina 40 es un espacio particular muy característico de los centros históricos del siglo XXI y su graffiti. El significado de intervenirlo habla un tanto de llevar el graffiti al arte, de hacer la pieza obra, por las siguientes razones: por su conservación, por la calidad que detrás de quien intervenga debe de existir para poder llegar a ese espacio, por el criterio estético que determina lo que estará colocado en dicho lugar, por el prestigio que como artista se tenga y porque coloca a los graffiteros que siempre estuvieron de lado de la economía cotidiana, dentro de la economía del arte, pues, tal como señalara Walter Grasskamp, “discutir la correlación entre el arte y la economía no se considera ya como una idea fija marxista, sino como una nueva línea de la investigación académica que coloca a los artistas, antes idealizados y supuestamente considerados *libres*, en el contexto de sus transacciones cotidianas”³³¹.

El graffiti que puede observarse en este sitio, lleva consigo la intencionalidad de acercarse o asemejarse a la dinámica de la obra en el mundo del arte, de modo que siendo el graffiti, como he venido insistiendo, una intervención de texto a modo de imagen en el espacio público configurada por la relación entre el tema, el lugar desde que se enuncia dicho tema (lugar de enunciación) y quien lo combate o aprueba, con las dinámicas e interacciones comunes a las del mercado de arte, se le suma a esta definición un significado nuevo, por lo que al graffiti, como lo vengo entendiendo, en el caso del actual siglo, cuando se trata del graffiti ya legitimado del siglo XXI, se le entenderá además, no como pintura, no como arte acción, sino como pintura en acción, así que el presenciar no sólo la pieza terminada sino además su acción y ejecución, es para mí parte de un significado que se le ha sumado al graffiti legitimado del siglo XXI y que, por tanto, es actualmente una parte esencial del arte de hacer y de ver graffiti hoy.

Esto conlleva que si nos enfrentamos a artistas del graffiti a plena luz del día interviniendo un espacio, estamos accediendo a una parte anteriormente íntima, de momentos nocturnos, donde la policía, los amigos, las parejas, tal vez se incluyera la dueña o dueño de la barda que dio su autorización, participan de una práctica en cierto sentido íntima, que se abre a lo público: los tran-

Intervención Karas
Urbanas y Regís, 9 de
marzo de 2019

Fotografías de la
intervención terminada
16 de marzo de 2019

Fotografías Diario de
Campo Cristina Soria

³³¹ Walter Grasskamp, *Arte y dinero: escenas de un matrimonio mixto, en el texto diálogos impertinentes*, Editorial: Patronato de art contemporáneo AC, p 153.

seúntes, los vecinos, los turistas, las familias, los vendedores (formales e informales), etcétera.

Mientras la pieza terminada desde siempre estuvo en el espacio público, la acción del graffiti, la otra parte de su producción y sus productores eran íntimas, creando una interacción muy íntima entre un pequeño grupo, formando una comunidad fugaz, cerrada y un tanto secreta en el espacio público. El graffiti a plena luz del día en un espacio como Regina 40 es particular, porque si quien otorga el permiso y las condiciones es el propio gobierno central, si la intervención se hace en un lugar abierto al público que no es la calle, en un lugar que además está abierto a la comunidad en el sentido que otros ciudadanos pueden realizar y proponer también actividades y proyectos artísticos y comunitarios en dicho espacio, al mismo tiempo niños pueden realizar interacciones entre sí, como es el juego y turistas nacionales y extranjeros pueden venir de la periferia hasta lo más lejano en el mundo para vivir la experiencia que ofrece dicho espacio. Entonces el lugar, la hora y el día³³², coloca a los artistas del graffiti en la expresión del arte como acción, del arte efímero, del performance y, a la vez, hace de Regina 40 una especie de galería al aire libre de obras efímeras, con estilo de graffiti entrelazado con arte urbano que tiende a leerse como un post mural³³³.

Es por eso que en este espacio existe una frontera material y simbólica entre abierto y cerrado, entre privado y público; así como señala Richard Sennett: "la cultura moderna es víctima de una tajante división entre el interior y el exterior [...] una división entre la experiencia subjetiva y la experiencia del mundo, entre el yo y la ciudad"³³⁴. ¿Qué nos dice esta especie de galería lúdica y comunitaria al aire libre que abre a las 9:00 a.m. y cierra a las 6:00 p.m.? Porque no sólo es que no sea tal cual ni propiedad pública ni propiedad privada sino estatal. Es además que coincide de manera precisa con el horario laboral más popular en el país, en ese sentido tiene cierto apego a la modernidad, específicamente desde la mirada de Foucault, que considera entre los rasgos fundamentales de la sociedad moderna la construcción de espacios de reclusión.

Si el Jardín Infantil Regina hubiese existido en el siglo pasado, tal vez tendría graffiti, pero

332 Prioritariamente, las intervenciones en este espacio se realizan los fines de semana.

333 En el capítulo siguiente, si continúa con la lectura, quisiera hacerle ver que muy probablemente no es tan inocente que el muro frontal de Regina 40 sea una reinterpretación de un mural de Diego Rivera (como símbolo del muralismo mexicano) con personajes de la Familia Burrón ([Historieta mexicana de 1948](#) que justo representa a la familia mexicana de clase baja haciendo en sus 500,000 ejemplares una crítica a la sociedad mexicana de su tiempo).

334 Richard, Sennett, *La conciencia del ojo*. Barcelona, Versal, 1991, p12.

sería de otra índole, ilegal sobre todo y muy separado de la idea de conservación de las piezas, de modo que existe en este espacio una mezcla concomitante entre el pasado del arte y su presente³³⁵, entre la tradición de los museos y la relación del arte con la vida, muy de la tradición de las vanguardias y a la vez muy de la tradición anterior al siglo XII en el que, como señala Facundo Tomás, existió una fractura en la que “el predominio del pensamiento racional tiende a segregar el arte del resto de la vida [...] entre los siglos XII y XIII se produjo una fractura de rango superior al que tendría lugar entre la Edad Media y el Renacimiento [...] que significó transitar desde la representación del más allá a otra del espacio-tiempo visible”³³⁶.

El capítulo siguiente, nos dará el espacio para discutir el simbolismo que nos presenta un sitio semicerrado, semiprivado y semipúblico que contiene un arte que en principio es urbano porque ocupa el espacio de la calle, además de transgresor y público, conservado y realizado en dicho espacio que puede llegar a catalogarse al mismo tiempo como graffiti o como arte urbano.

De regreso al 2019, el sábado 9 de marzo alrededor de las 2:30 de la tarde encontré por primera vez a Karasurbanas³³⁷, artista del esténcil, interviniendo el espacio de Regina al lado de otro artista de origen francés. Mientras ellos intervenían el muro interior izquierdo de este predio, un grupo de mujeres tejedoras compartían el espacio con ellos, al parecer sin mucha interacción, no se interrumpían, no se molestaban, no se hablaban. Del otro lado, del jardín dos padres de familia, cada uno en un espacio de juegos, observaban a sus únicos hijos trepar a los juegos.

Karasurbanas, cuyo pseudónimo no es casual, trabaja con abstracciones de rostros en los lugares que interviene, realizaba una máscara en aerosol sobre fondo negro, mientras su acompañante hacía también una máscara en pincel.

Aquella tarde, me dice que hace su intervención desde el día de ayer (viernes 8 de marzo de 2019) y que a más tardar mañana (domingo 10 de marzo) se propuso terminar. Resalta que su

335 El recorrido histórico que Facundo Tomás hace para identificar una separación que hubo entre el arte como parte del mundo y de los objetos del mundo y el arte como simple re-presentación del mundo y de los objetos que habitan este, perdiendo su carácter mágico. Llamará la atención al pensarse en paralelo con la mirada de Sennett sobre el momento en el que las construcciones del Medievo “se propusieron separar la vida de la calle de la vida espiritual y proteger al espíritu dentro de los muros de la iglesia, ahora bien en la dimensión segular ha sido el entendimiento psicológico del hombre el que ha parecido cristalizar y definirse cuando uno se retiraba del mundo a su interior. Sennett. *La conciencia del ojo*, p 38.

336 Facundo Tomás, *Op, cit*, p 113.

337 Miembro del colectivo esténcil México. Se puede encontrar en Instagram como @karasurbanas

amigo es francés y que, al llegar a México, solicitó el espacio al Fideicomiso para poder intervenir. Me cuenta que lleva tiempo impartiendo talleres y que tiene él contacto³³⁸. Él, pertenece al colectivo Esténcil México³³⁹, que desde 2013 tiene por objetivo difundir esta práctica impartiendo talleres para su realización en el espacio público.

Ese fin de semana terminó su obra, y no se le vio más por algún tiempo, entre tanto, su pieza, acompañaba a diversos trabajadores que ocupaban el espacio en su horario de comida, como pude ver en mi visita del miércoles 20 de marzo de 2019, eran las 2:30 de la tarde cuando:

(...) Diversas personas de diferentes edades (todos adultos) iban llegando al espacio con bolsas de comida comprada (empaquetada en envases de unisel que parecía ser de comida corrida) o tuppers de plástico con comida diversa, que en grupos de dos o de tres, compartían la comida. Por lo que pude ver que en este horario suelen reunirse trabajadores de los alrededores para pasar en este parque su hora de comida, con sus compañeros de trabajo o solos. Aunque la mayoría de las personas eran de edad media, calculo entre 35 y 50 años, llegaron dos adultos mayores, un hombre y una mujer que también comieron en una de las mesas de este espacio"³⁴⁰.

De acuerdo al policía en la casilla de vigilancia, los niños llegan pasadas las 4 de la tarde. De modo que, a la par, hay quienes acceden a la intervención visual de este espacio por medio de una estructura institucional. Los habitantes de la ciudad se la apropián de diversas maneras: tejiendo, compartiendo alimentos, jugando y además de esto rayando ilegalmente los tubos de los juegos o la bardita baja que contiene las plantas que adornan e imprimen un poco de la naturaleza en el suelo de asfalto al que le llaman jardín. Así un recorrido cuidadoso del espacio muestra que existen algunos tags ilegales también aquí, con una estética bastante diferente a las intervenciones que gestiona el Fideicomiso Centro Histórico.

338 Cuando se refiere acá, habla de la Galería Planta Baja, en la calle que es el taller del grupo al que pertenece Gerso_siete y que lidera la organización del festival Meetings of styles.

339 Puede encontrarse en Instagram como @estencilmexico

340 Diario de campo para esta investigación miércoles 20 de marzo de 2019 (esto también fue parte de una descripción fina presentada en el Seminario de Movimientos Sociales, procesos Urbanos, Espacio público y ciudadanía con la Doctora Patricia Ramírez Kuri en la generación 2019-1)

2.1.1.1. El otro graffiti

En el Jardín Infantil Regina, la existencia de esta expresión estética en un espacio reservado a una estética y una práctica distinta no evita encontrarse con el graffiti en su otra expresión. El otro graffiti, con tendencias más periféricas y estética más encriptada, monocromo, ilegible, pequeño, de plumón casi siempre. Oquer³⁴¹, raya generalmente en Santa Úrsula Coyoacán, pero, alguna vez como muchos de los ciudadanos en CDMX visitó Regina y se dispuso a intervenir: "una vez me agarraron por andar pintando un modulo de policías en el centro, ya andaba chido aparte"³⁴². Me dice que en el centro solo ha hecho algunos tags. Oquer es lo que se diría un graffitero tradicional, raya únicamente letras y bombas y prefiere hacerlo siempre de ilegal, por la adrenalina, me cuenta. Como otros jóvenes de la ciudad, Oquer fue a Regina por unas cervezas, y como es muy clásico en muchos graffiteros, luego de tomar algunas, sacó su material y dejó un tag, lo que también ocurre muy generalmente en quienes hacen ilegal.

Por otro lado, el 7 de abril de 2019, el espacio de Regina 40 volvió a cambiar de nuevo durante un fin de semana, @karasurbanas lo intervino con su grupo del taller de Esténcil México, que actualmente imparte sus cursos en la calle de República de Cuba 41 en la colonia Centro, en el mismo espacio donde veremos se encuentra la Galería Planta Baja, administrada por el colectivo Mixer Crew.

Los significados del graffiti en el jardín infantil Regina implican factores como quién raya ahí y quién no, implica un deseo de centralidad mundial, una inclusión a formar parte del grupo de capitales globales que puede acceder y tiene graffiti internacional, y por tanto responde al deseo de movilidad global que podría caracterizar a ciertos graffiteros y artistas urbanos en todo el mundo. Algo que es recurrente cuando un graffitero ya con alguna carrera de experiencia se refiere al talento e importancia de algún artista, es que hace énfasis en su movilidad espacial y su capacidad de extender su territorio. Remarcan que dicho graffitero *raya* o ha *rayado* en todo el mundo, o bien, que *ya está en otra cosa*, que generalmente tiene que ver con que ya vive de su trabajo o es invitado a *rayar* en muchas partes,³⁴³ además de su ciudad, por lo que pertenece a una red mundial de talento donde las propias

341 En Instagram puede encontrarse como @_rayas_donde_vallas o bien @_rrayass_eun

342 Oquer, Cristina Soria Valdés, *entrevista digital en la plataforma Instagram*, 17 de abril de 2019.

343 Pude ser cuestión a investigar, lo que representa poder ser invitado a formar parte de actividades que se hacen



ciudades le invitan a ser parte de su paisaje urbano, cosa muy distinta a llegar a la ciudad por cuenta propia e intervenir el espacio público, aún cuando llegar e intervenir se acercaría mucho más a lo que se identifica con la representación social de transgresión que se le asigna al graffiti popularmente.

Así, por ejemplo, cuando @Gerso_siete me habla de la participación del talento femenino en el graffiti remarca lo siguiente:

Si hay gente que pinta chido en México, de mujeres que representan así bien cabrón, pero también ellas ya no están como en esto ¿no? También ellas están pintando aquí, están pintando allá o están exponiendo en una galería³⁴⁴.

Intervención Taller de stencil. Stencil México, 2018

TOY / Detalle del mural Sueño de una tarde de domingo en el callejón del cuajo, coordinado por el profesor Guillermo Heredia en colaboración con Fundación Carlos Slim, Fundación del Centro Histórico de la ciudad de México y Fideicomiso Centro Histórico. 2019

Logotipos de instituciones en la pared izquierda de Jardín Infantil Regina (2015, 2018)

Fotografías Diario de Campo Cristina Soria

Por lo que el graffiti que aparece en Regina 40 significa la inclusión en la centralidad y el reconocimiento del talento por parte de los pares. Si hay un anhelo graffitero de abarcar todo el mundo, el Jardín Infantil Regina representa además los contactos que implican posiciones, el cúmulo de capital social que cada artista tenga para llegar a este espacio, producto de las relaciones que solo se posibilitan al salir a la calle y sumar a este acto el trabajo constante y el refinamiento técnico, no hay uno sin lo otro.

A este punto cabe preguntar: ¿si esta inclusión, este reconocimiento y esta apertura al espacio público de la acción del graffiti es reconocida también por aquellos que no son pares?, ¿es reconocida por los otros actores que conformamos el espacio social que se ha creado en el Jardín Infantil Regina a partir de su recuperación?, ¿qué aporta al significado del espacio público de Regina 40 la existencia del graffiti en sus 8 muros y de graffiteros interviniendo constantemente y a la luz del día dicho espacio?

En este sentido, si hay un lugar de la apropiación del espacio legitimada para el graffiti, es el Jardín Infantil Regina, lo que puede evidenciarse en las propias percepciones que deja ver el policía de la caseta cuando le pregunto: ¿quiénes o cómo se hace para pintar en los muros de este espacio? "estos muros casi casi, tienen dueño"- responde-. Que llega la persona encargada y le indica quiénes van a pintar.

en otras partes del mundo y el prestigio que representa dicha acción, a nivel de todas las profesiones. Lo que simboliza tener la validación internacional, haber salido del entorno conocido, pero particularmente haberlo hecho por invitación.

Pero, ¿este espacio representa en sí mismo la apropiación del espacio central para todos además de estos jóvenes graffiteros y artistas urbanos? En el apartado siguiente busco indagar en esta pregunta: ¿en qué medida las propias disputas que son consecuencia natural del hecho de que no nos podemos apropiar todos del mismo espacio y al mismo tiempo, están posibilitando una riqueza de puntos de encuentro que en efecto lo han revitalizado como espacio público?, o bien, ¿la múltiple participación de diversos actores en este espacio no necesariamente implica las interacciones sino más bien el simple tránsito de personas diversas que no necesariamente se encuentran e interactúan con la diferencia, es decir, entre sí?

Corredor cultural Regina
Zuhker_85 y Yos, 2018

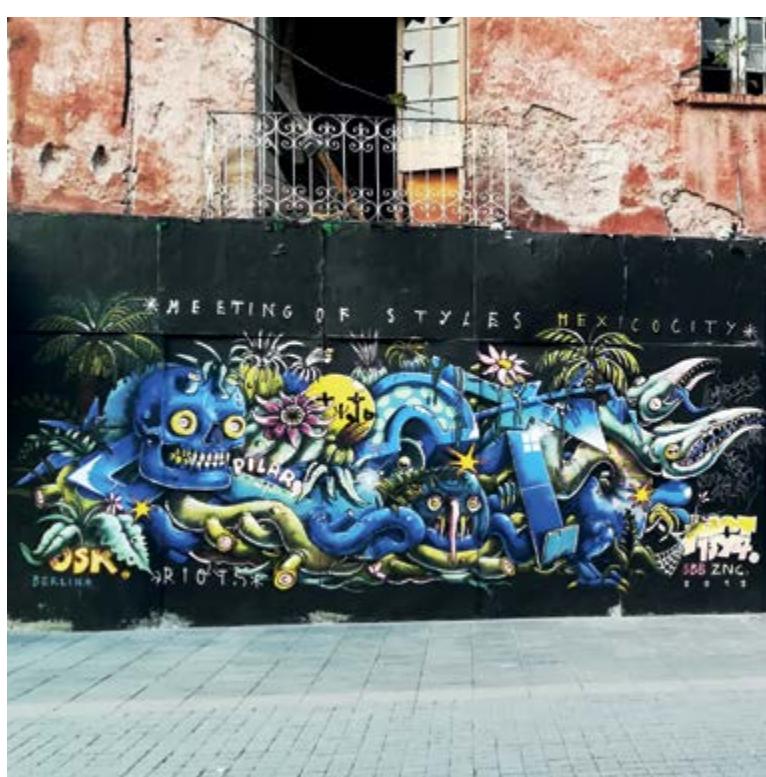
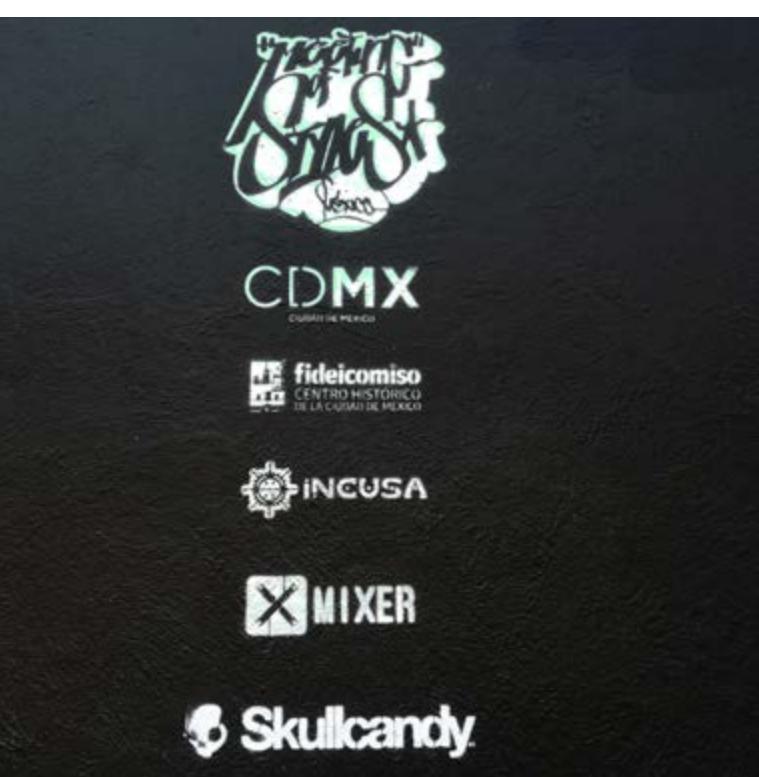
Tags en Jardín Infantil
Regina 2018

Pieza de Rilque Guillen,
Meeting of styles 2018

Fotografías Diario de
Campo Cristina Soria







Logotipos y nombres de instituciones en la pared izquierda de Jardín Infantil Regina 2015 a 2018.

Fotografías Diario de Campo Cristina Soria

Instagram

_rrayass_eun

181 publicaciones 65 seguidores 421 seguidos

que se joden estoy loco 😊

PUBLICACIONES ETIQUETADAS

Ojer
Instagram
 @_rrayass_eun,
 2019,

https://www.instagram.com/rayas_eun/

2.2.1.2 Proyectos que circundan el Jardín Infantil Regina

En este punto me parece necesaria una mirada geométrica del espacio central, entendido como parte de la mencionada “ciudad central”: Cuauhtémoc, Miguel Hidalgo, Benito Juárez, Venustiano Carranza, que poseen dispositivos específicos de regulación urbana con énfasis en las colonias: Juárez, Cuauhtémoc, Roma, Condesa, Hipódromo, Irrigación, Polanco, Lomas de Chapultepec, Del Valle, Nápoles, Insurgentes, Mixcoac. ¿Qué pasa y cómo se piensan y administran las políticas en torno al graffiti en los alrededores del Jardín Infantil Regina?

En adelante, presento algunos de los proyectos que existen paralelamente al del Jardín Infantil Regina delimitados precisamente por el espacio central de la Ciudad de México. El objetivo de describirlos y enumerarlos es establecer el patrón estilístico y estético que va a la par de un patrón de inversión pública que existe muy particularmente en la ciudad central.

1.- Proyecto Circuito Lienzo CDMX, Arte Urbano por la Ciudad que Queremos

Este proyecto fue puesto en marcha por el Instituto de la Juventud, en el año 2013, cuenta con 12 obras distribuidas de la siguiente forma:

2.- Manifiesto MX

En 2015, 11 intervenciones realizadas por la iniciativa privada con la colaboración activa de la galería Fifty24MX que convocó a nueve artistas internacionales para expresar en las calles la situación del país a través de un proyecto artístico conocido como Manifiesto MX.

De acuerdo al sitio Cultura Colectiva su propósito deriva “del origen de su nombre: del latín *manifestum* que significa visible o evidente”³⁴⁵. Esta iniciativa inició en febrero de 2015, las obras finalizadas se tipificaron como murales y participaron artistas de países como Italia, Colombia, Argentina, Estados Unidos y México.

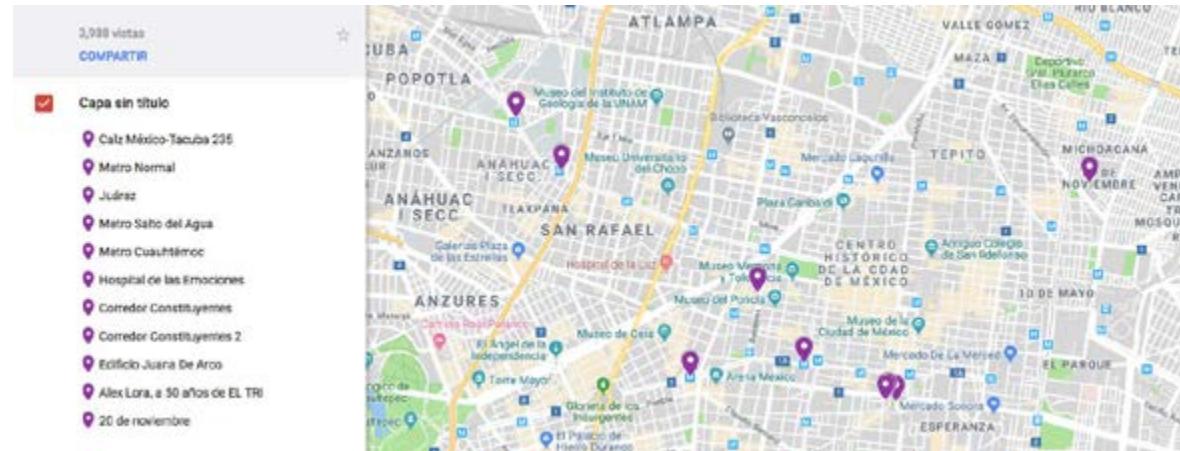
³⁴⁵ Enríquez, Fernanda, "Manifiesto Mx: diez artistas urbanos en las calles de México," [En línea], Cultura Colectiva, 11 de marzo de 2015, Dirección URL: <https://culturacolectiva.com/arte/manifiesto-mx-siete-artistas-urbanos-en-las-calles-de-mexico>, Fecha de consulta 21 de abril de 2019.

Intervenciones Proyecto
Círculo Lienzo CDMX

Ciudad de
México,

Mapas personalizados
google maps

<https://maps.app.goo.gl/pLjMmv2KgUSiQtvp9>



Considerado “muralismo para tiempos violentos”³⁴⁶, conjuntó además de las intervenciones en el espacio público, una exposición tradicional al interior de la galería Fifty24Mx (ubicada en Colima 184, Roma Norte), donde obras no murales realizadas por los mismos artistas urbanos estuvieron a la venta con el fin de donar un porcentaje de estos fondos para los huérfanos de los 43 normalistas desaparecidos en Ayotzinapa. Dicha exposición permaneció abierta hasta el 12 de abril de 2015.

Ninguna de estas intervenciones presenta tal cual letra en imagen, es decir, pudiera pensarse que no tiene intersección estilística con el graffiti, excepto, la calle. Las piezas realizadas están ubicadas en los siguientes lugares:

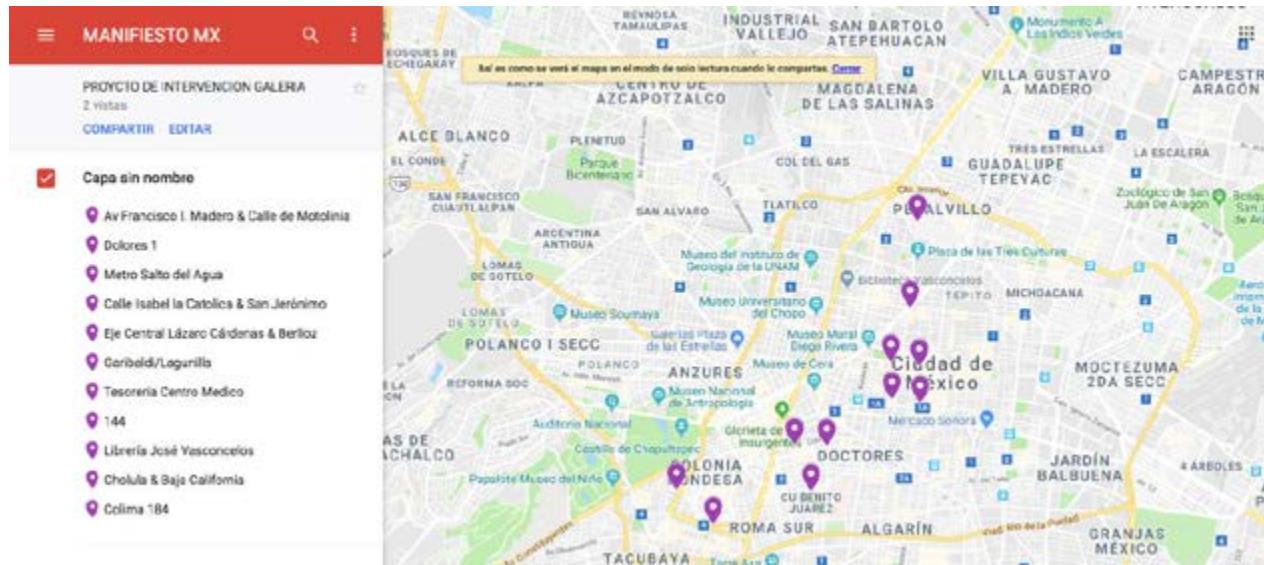
BASTARDILLA – Dolores esquina Juárez. Col. Centro.

ERICAILCANE – Madero esquina Motolinia. Col. Centro.

SANER – Metro Salto del Agua.

ERICAILCANE – Isabel la Católica esquina San Jerónimo. Col. Centro.

³⁴⁶ Reséndiz, Adolfo, "Manifiesto MX, muralismo para tiempos violentos," [En línea], Yaconic, Cultura, México, 17 de marzo de 2015, Dirección URL:<https://www.yaconic.com/manifiesto-mx-muralismo-para-tiempos-violentos/>, Fecha de consulta 21 de abril e 2019.



BASTARDILLA – Eje Central esquina Berlizón. Col. Peralvillo.

Intervenciones
Manifiesto MX

BLU – Eje Central esquina Paseo de la Reforma (Metro Garibaldi). Col. Guerrero.

Ciudad de México,

JAZ – Orizaba s/n (entre Antonio M. Anza y Huatabampo) Col. Roma.

Mapas personalizados
google maps

SWOON – Álvaro Obregón #144. Col. Roma.

[https://maps.
app.goo.gl/
pLjMmv2KgUSiQtvp9](https://maps.app.goo.gl/pLjMmv2KgUSiQtvp9)

CILER – Pedro Antonio de los Santos esquina José Vasconcelos. Col. San Miguel Chapultepec.

CURIOT – Cholula esquina Baja California. Col. Hipódromo.

VENA2 – Colima 184. Col. Roma.

3.- Cortinas comerciales en Avenida 20 de noviembre

El proyecto cuya ubicación es más cercana al Jardín Infantil Regina, es el de la intervención a las cortinas de los establecimientos comerciales en Av. 20 de noviembre. Esta intervención fue realizada y coordinada por el colectivo Mixer Crew, encargado de gestionar Meeting of Styles, y varios jóvenes graffiteros de la ciudad y el país, con el apoyo institucional del Fideicomiso Centro Histórico.

México News en su nota del miércoles 29 de junio de 2016 señala lo siguiente:

Como parte del programa de revitalización del Centro Histórico de la Ciudad de México, impulsado por el



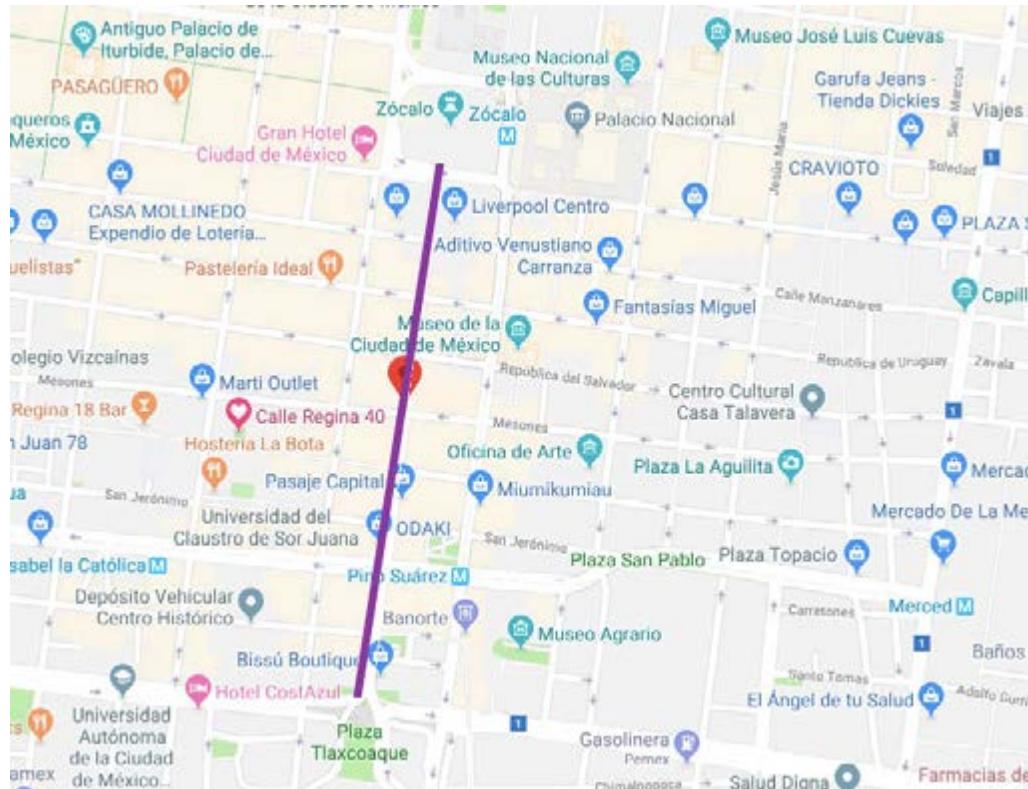
Intervención cortina establecimiento: LIZ MINELLI en Avenida 20 de noviembre esquina Regina, Ciudad de México,

Jefe de Gobierno de la CDMX, el 29 de mayo inició la intervención de 14 cortinas de comercios ubicados en los cruces de la Avenida 20 de Noviembre hasta llegar a Callejón del 57 (...) encabezado por el Fideicomiso del Centro Histórico en coordinación con la Autoridad del Espacio Público y la Dirección de Reordenamiento en Vía Pública del Centro Histórico de la Secretaría de Gobierno, va de la mano a otros proyectos que tienen el mismo objetivo, como los murales en Santísima o la restauración de fachadas en diversas calles³⁴⁷.

La página web del Centro Histórico de la Ciudad de México en colaboración con el Fideicomiso Centro Histórico documenta lo siguiente:

...las cortinas metálicas de la avenida 20 de noviembre, que conforman una galería de arte urbano al aire libre que agrada y atrae no solo a los viandantes y conductores, también a los medios de comunicación, cuyas notas al respecto nos ayudan a promocionar el Centro Histórico. Otra

³⁴⁷ Hablitzel, Andrea, "El centro histórico de la Ciudad de México se llena de color," [En línea], México News, México, miércoles 26 de junio de 2016, Dirección URL:<http://www.mexiconewsnetwork.com/es/noticias/centro-historico-cdmx-color/> Fecha de consulta: 22 de abril de 2019.



Intervenciones en las cortinas comerciales de Avenida 20 de noviembre, Ciudad de México,

Mapas personalizados google maps

<https://maps.app.goo.gl/pLjMmv2KgUSiQtvp9>

ventaja de este proyecto es que, una vez que las cortinas están pintadas con graffiti de calidad, es difícil que éstas sean vandalizadas con pintas ilegales, inhibiéndose así el graffiti invasivo que contamina visualmente el paisaje urbano³⁴⁸.

Ahora bien, desde el punto de vista de los creadores @Gerso_siete relata lo siguiente:

Pocos saben que antes pintamos aquí a dos cuadras que es República de Perú. Ese fue el prototipo. Pintar 5 cortinas, y después pintura acá adelante en el Callejón del 57 sobre Cuba.

348 Fideicomiso Centro Histórico, *Arte Urbano*, [En línea], Gobierno de la ciudad de México, Dirección URL: <https://www.centrohistorico.cdmx.gob.mx/proyectos/arte-urbano>, Fecha de consulta: 22 de abril de 2019

Esos fueron los dos prototipos, así como de: *vamos a ver cómo funciona, cómo lo acepta la gente*. Pero esto era como ya por parte de una iniciativa. Posteriormente, el gobierno central se dio cuenta de lo que estábamos haciendo y nos propuso realizarlo en 20 de noviembre y Pino Suárez. Tuvimos 8 etapas para poder cubrir casi 290 cortinas, en un principio cuando hacíamos esto era un pago simbólico. (...) Era tu material y un pago muy simbólico, y poco a poco fue creciendo así de: ¿sabes qué? Está quedando bien pero el pago no corresponde.³⁴⁹

4.- Meeting of styles

De acuerdo a su propia fan page, “Meeting Of Styles México es un proyecto sin fines de lucro organizado por voluntarios, con el objetivo de difundir el graffiti de México”³⁵⁰. Sus áreas de intervención están ubicadas exclusivamente en la zona centro de la ciudad, ya que desde 2013 es la sede oficial de este festival.

Meetings of Style incluye varios espacios de la zona centro, y entre éstos, la unidad de observación que a este apartado concierne, es decir, el Jardín Infantil Regina. De acuerdo al sitio de internet del Centro Histórico el 14 y 15 de octubre de 2018 “60 artistas nacionales e internacionales mostraron paso a paso el proceso de creación en calles y bardas del Centro Histórico”³⁵¹.

Las zonas intervenidas fueron:

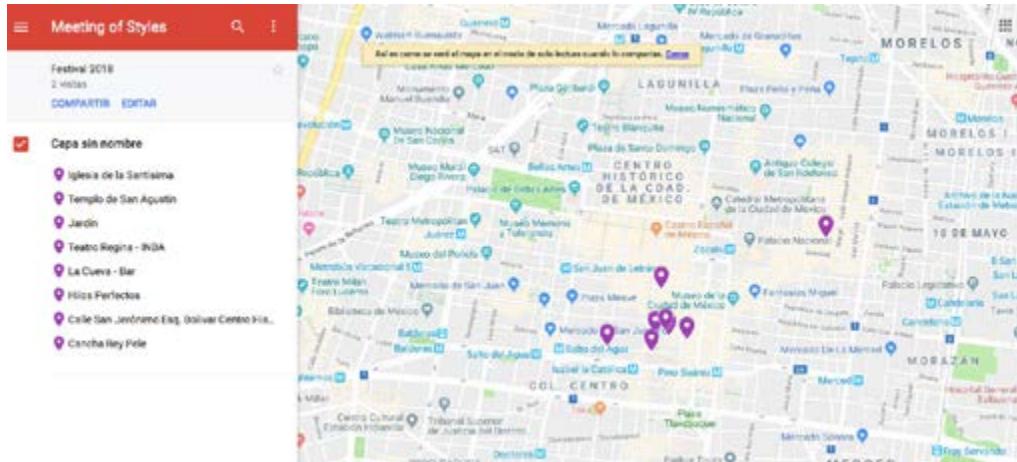
- Muros del deprimido del Templo de la Santísima (cruce de Zapata y República de Guatemala).
- Tapial del Templo de San Agustín (entre República de Uruguay y República del Salvador).
- Jardín de Juegos Regina (Regina 40).
- Foro de Ensayos del INBA (1^{er} callejón de Mesones esquina Regina).
- Tapial de Regina (entre 1^{er} callejón de Mesones y 5 de febrero).
- Vecindad Regina (entre 5 de febrero y 20 de noviembre).
- San Jerónimo (entre 5 de febrero e Isabel La Católica).
- Cancha de fútbol Rey Pelé (San Jerónimo entre 5 de febrero e Isabel la Católica)³⁵²

349 @Gerso-Siete *Op.cit.*

350 Meeting of styles, *Información*, [En línea], Gobierno de la Ciudad de México, última actualización 2019, Dirección URL: https://www.facebook.com/pg/meetingmexico/about/?ref=page_internal, Fecha de última consulta el 24 de abril de 2019.

351 Fideicomiso Centro Histórico, *Meeting of styles*, [En línea], Gobierno de la ciudad de México, 2018, Dirección URL: <https://www.centrohistorico.cdmx.gob.mx/proyectos/meeting-of-styles>, Fecha de consulta 22 de abril de 2019

352 *Idem.*

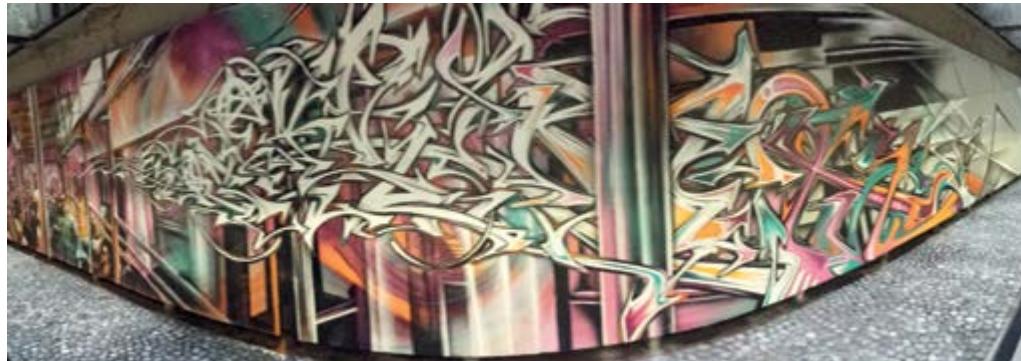


Intervenciones Meeting of styles, Ciudad de México, Mapas personalizados google maps.
<https://maps.app.goo.gl/pLjMmvzKgUSiQtvpg>



Intervención en el Metro de la ciudad de México, Festival Meeting Of Styles, 2014.

Fotografías proporcionada por Fideicomiso Centro Histórico





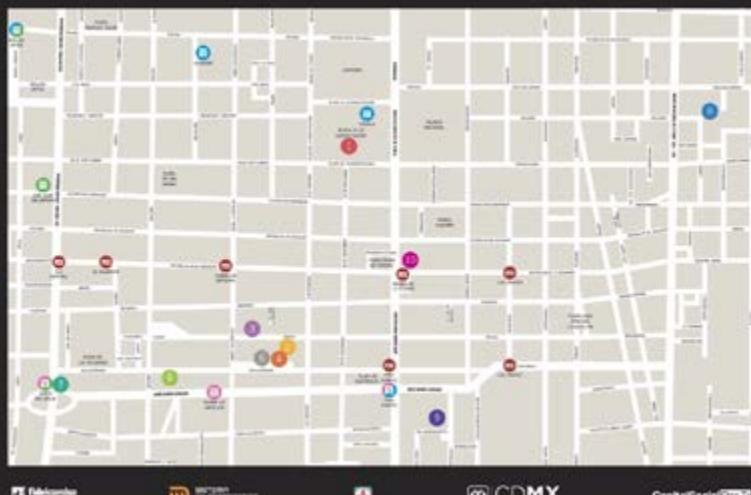
Cartel Festival
Meeting Of Styles en
Ciudad de México 2014.

Intervención en el
Festival Meeting Of
Styles en Ciudad de
Méjico en 2014.

Sitios intervenidos en
el Centro Histórico de
la Ciudad de Méjico en
2014

Fotografías
proporcionada por
Fideicomiso Centro
Histórico





Intervención Jardín Infantil Regina en el Festival Meeting Of Styles en Ciudad de México 2015

Cartel Festival Meeting Of Styles en Ciudad de México 2015

Mapa: Sitios intervenidos en el Centro Histórico de la Ciudad de México en 2015

Material proporcionado por Fideicomiso Centro Histórico



Intervención Farid Rueda, calle de Regina en el Festival Meeting Of Styles en Ciudad de México 2016

Cartel Festival Meeting Of Styles en Ciudad de México 2016

Mapa de sitios intervenidos en el Centro Histórico de la Ciudad de México en 2016

Material proporcionado por Fideicomiso Centro Histórico





Intervención, calle de
Regina en el Festival
Meeting Of Styles en
Ciudad de México 2017

Cartel Festival Meeting Of Styles en Ciudad de México 2017

Mapa de sitios intervenidos en el Centro Histórico de la Ciudad de México en 2017

Material proporcionado
por Fideicomiso Centro
Histórico





FESTIVAL INTERNACIONAL DE GRAFFITI

Meeting Of Styles

5-7 DE OCTUBRE 2018
CENTRO HISTÓRICO DE LA CIUDAD DE MÉXICO

JARDÍN DE JUEGOS RESINA	CANCHAS DE FÚTBOL "HEY FELE"
LINTONIA COLECTIVO POISON CREW TOM CREW	SG CREW

SANTÍSIMA
ANOLOTS COLECTIVE TPW CREW ME CREW RMS CREW X FAMILIA CALVERO CREW COLECTIVO CASA GRANDE RE TEAM

FONDO DE ENSAYOS DEL INRA
EYOR CREW MIXER CREW VIEW CREW LISA CREW

TAPÍN DE REGINA
BUNKER COLECTIVE

PLANTA BAJA GALERÍA
EXPOSICIÓN "ENTRENAOS"

Map of the Centro Histórico area of Mexico City showing the locations of various graffiti interventions and events. Key landmarks include the Plaza de la Constitución (Zócalo), the Palacio Nacional, and the Templo Mayor. Numerous colored dots indicate the locations of the interventions listed in the tables.

Intervención, Canchas
del Jardín Infantil Regina
en el Festival Meeting
Of Styles en Ciudad de
Méjico 2018

Cartel Festival
Meeting Of Styles en
Ciudad de Méjico 2018

Material
proporcionado por
Fideicomiso Centro
Histórico

5.- Plaza Francisco Zarco



Intervención Plaza Francisco Zarco

Mapas personalizados
google maps

<https://maps.app.goo.gl/pLJMmvzKgUSiQtvp9>

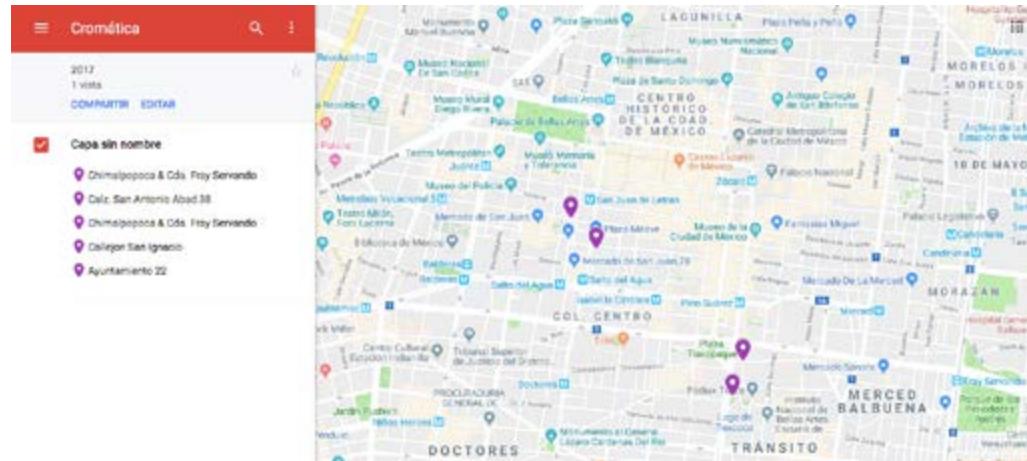
La Plaza Francisco Zarco es otro de los lugares en el que el Fideicomiso Centro Histórico ha promovido el graffiti. Es un mural de 55 metros que conmemora a algunos de los tantos periodistas asesinados en el país en el año, la lista de los periodistas fue sugerida por "Artículo 19, la organización internacional más respetada por el gremio de periodistas"³⁵³. El sitio señala que este gran mural fue realizado con técnica de graffiti.

6.- Festival Cromática

³⁵³ Fideicomiso Centro Histórico, *Plaza Zarco*, [En línea], Gobierno de la ciudad de México, 2018, Dirección URL: <https://www.centrohistorico.cdmx.gob.mx/proyectos/arte-urbano/plaza-francisco-zarco>, Fecha de consulta 22 de abril de 2019

Intervenciones del Festival Cromática Ciudad de México, mapas personalizados google maps

<https://maps.app.goo.gl/pLjMmv2KgUSiQtvp9>



Finalmente, en 2017 bajo la iniciativa del Fideicomiso Centro Histórico se realizó el Festival Cromática, “donde 25 artistas mexicanos y 5 artistas internacionales cambiaron el paisaje urbano del Centro Histórico”³⁵⁴. Todos en lugares y edificios que antes de la intervención se encontraban en abandono. Los cuales fueron:

- Área de tapial (Chimalpopoca esquina con cerrada de Fray Servando).
- Secundaria Rafael Ramírez (Calzada San Antonio Abad 38).
- Unidad habitacional (Chimalpopoca esquina con cerrada de Fray Servando).
- Callejón San Ignacio (entre Vizcaínas y Plaza de las Vizcaínas).
- Mercado de artesanías (Ayuntamiento 22).

Puede verse la relación entre proyectos de graffiti en la centralidad. Es claro que no se encuentra aquí la Alcaldía Iztapalapa. Nuestro otro polo como estudio de caso, en cada uno de los proyectos mencionados se ha posibilitado el graffiti, tanto desde la institución pública, como desde la iniciativa privada en la mayoría de zonas, que para esta investigación se consideran ciudad central.

³⁵⁴ Fideicomiso Centro Histórico, *Festival de arte urbano*, [En línea], Gobierno de la ciudad de México, 2018, Dirección URL:<https://www.centrohistorico.cdmx.gob.mx/proyectos/arte-urbano/cromatica> , Fecha de consulta: 22 de abril de 2019

...No sólo porque el juicio del gusto sea la suprema manifestación del discernimiento que, reconciliando el entendimiento y la sensibilidad, el pedante que comprende sin sentir y el mundano que disfruta sin comprender, define al hombre consumado.

PIERRE BOURDIEU.

2.2.2. Disputas espacio-territoriales y estéticas en torno a los significados del graffiti en el Jardín Infantil Regina (actores y nuevos actores en las disputas por el espacio)

A manera de panorama narrativo de la emergencia de un lugar, el sub apartado anterior tuvo la intención de colocar al graffiti en un espacio que para muchos estuvo olvidado, o no era visitado y para otros fue o es su hogar, su comunidad y su espacio apropiado en un tiempo de reajuste de significados espaciales que coincide con el inicio de siglo y el propio cambio de significados por el que atraviesa el graffiti del siglo XXI.

Para que al espacio del Jardín Infantil Regina y al graffiti en la centralidad de la ciudad del nuevo siglo se le sumaran significados, necesariamente tuvieron que añadirse actores que en su interacción con los grupos ya establecidos, le dieran un giro al espacio social. Entre estos actores están los jóvenes graffiteros que intervienen dicho espacio y el graffiti en sí mismo que lo habita hoy de manera permanente.

El objetivo de este sub apartado es enunciar a los diversos grupos de actores en un proceso de suma y adhesión a la construcción del espacio social a fin de evidenciar las disputas existentes entre éstos y las posiciones que ocupan en el campo. Interesa con esto conocer el grado de influencia que tienen tanto el graffiti como los propios graffiteros en el enriquecimiento o en la corrosión de los puntos de encuentro, capaces de hacer del Jardín Infantil Regina un espacio público significativo y descubrir la influencia que tanto la ubicación concreta del espacio central, como los actores que le circundan, tienen en la producción de los particulares significados de esta expresión de graffiti, como graffiti de la centralidad.

Emilio Duhau y Angela Giglia, en su texto *Las reglas del desorden*, hablan de la Ciudad de México, como la ciudad del espacio disputado y se refieren a las características que hacen del Centro Histórico, entre otros espacios de la misma ciudad, lugares que incluyen mayor cantidad de actores en un proceso de disputa. Ellos señalan que:

La ciudad del espacio disputado incluye tanto las áreas provistas actualmente de alto valor histórico y patrimonial, entre las que destaca el Centro Histórico de la Ciudad de México, como también otros lugares análogos , como los centros de Coyoacán y de Tlalpan, que se han convertido en centralidades orientadas a los usos recreativos; al igual aquellas partes de la ciudad que fueron producidas desde el paradigma moderno, que presentan –de acuerdo con la jerga de la planeación– “usos de suelo mixto” y desempeñan diferentes niveles de funciones centrales; y otras que aunque no fueron producidas desde este paradigma, sino más bien desde el del desarrollo suburbano planteado, han evolucionado en una dirección semejante. Se trata en general, en lo que concierne a este segundo grupo, de colonias desarrolladas entre principios y mediados del siglo pasado y que hoy se localizan, sobre todo, aunque no exclusivamente, en el perímetro correspondiente al área que los urbanistas suelen denominar “ciudad central”, esto es, las delegaciones Cuauhtémoc, Miguel Hidalgo, Benito Juárez, Venustiano Carranza. Entre otros ejemplos destacados, sobre todo por los conflictos del espacio que en ellas tiene lugar, han trascendido en distintos momentos a los medios y han dado lugar a dispositivos específicos de regulación urbana, las colonias Juárez, Cuauhtémoc, Roma, Condesa e Hipódromo, en la delegación Cuauhtémoc; Irrigación, Polanco y Lomas de Chapultepec, en la delegación Miguel Hidalgo, Lindavista en la delegación Venustiano Carranza; Del Valle, Nápoles e Insurgentes Mixcoac, en la delegación Benito Juárez³⁵⁵.

Las características señaladas son:

- **Valor histórico y patrimonial**
- **Usos recreativos**
- **Usos de suelo mixto**
- **Funciones centrales**

Pueden asignársele a la calle de Regina, y evidentemente influyen en el espacio concreto del Jardín Infantil, pues cada una de estas cualidades implica la participación e interacción de actores. Al final de esta tesis, en el Cuadro 4: Características de un espacio central identificadas en la calle de Regina según el texto *Las reglas del desorden* podrá encontrar un panorama del entrelazado que se genera a partir de las relaciones específicas en este espacio y de la participación del graffiti como

potenciador de alguno de estos encuentros e intercambios.

A continuación, menciono los actores que en torno al graffiti en el predio de Regina 40 existen y el porqué se consideran. Una vez expuestos, ahondaré en sus disputas, tanto territoriales como estéticas relacionadas con este espacio.

2.2.2.1. El equipo de MOS (MIXER CREW)

De acuerdo a la *fan page* del Meeting of styles, "es un proyecto sin fines de lucro organizado por



Logotipo de Mixer crew
al interior del Jardín
Infantil Regina 2019

Fotografías Diario de
Campo Cristina Soria

voluntarios, con el objetivo de difundir el graffiti de México."³⁵⁶

Mixer Crew es el colectivo que gestiona Meeting of Styles y "durante la realización de este festival, los artistas se encargan de intervenir los muros de los callejones de San Jerónimo y Regina, así como el barrio de la Santísima, entre otros puntos del primer cuadro de la ciudad. De hecho, el grupo también brinda el espacio de la galería a los invitados internacionales del festival para exponer su obra"³⁵⁷.

Sobre quién y cómo se participa en este festival, @Gerso_siete señala que la participación en el festival es bajo invitación directa:

Sí sacamos una convocatoria porque así llegamos a ver a gente que no conocemos. O sea, de repente, sale alguien que dices: ¿de dónde salió este que pinta bien chido y jamás lo he visto? ¡jálalo! O sea, por eso sacamos la convocatoria, porque sí nos funciona.

2.2.2.2.- El Fideicomiso Centro Histórico

³⁵⁶ Meeting of styles, Op, cit

³⁵⁷ García Lázaro, Fernando, ";Consume local! Lánzate a la feria de arte de galería planta baja," [En línea], Chilango, Cultura, México, 15 de abril de 2019, Dirección URL: <https://www.chilango.com/cultura/feria-de-arte-de-galeria-planta-baja/?fbclid=IwAR1XGyt7eewkUqzFeipZOpNDoDW3TCqMfBWqsc4CkEFFLk4t95oyO4wo2Cl>, Fecha de consulta 30 de abril de 2019.



Páginas atrás se habló específicamente de las características que, como visión y misión, han configurado hasta el presente este Fideicomiso. Esta institución es un actor fundamental para que permanezca y se difunda el graffiti en el centro de la ciudad. De acuerdo al sitio del Centro Histórico, “como parte del programa de mejora del espacio público a través de la cultura, el Fideicomiso del Centro Histórico continúa fomentando el graffiti de máxima calidad y pluralidad, para así conformar galerías de arte urbano al aire libre capaces de provocar la reflexión estética en un público especialmente amplio”³⁵⁸.

Como ya se mencionó, el apoyo concreto al graffiti por parte de esta instancia se refiere a la

Logotipo del Fideicomiso
Centro Histórico al lado
de la pieza de Root Rises,
2017

Fotografías Diario de
Campo Cristina Soria

358 Fideicomiso Centro Histórico, *Meeting of styles*, [En línea], Gobierno de la ciudad de México, México, Dirección URL: <https://www.centrohistorico.cdmx.gob.mx/proyectos/meeting-of-styles> Fecha de consulta 22 de abril de 2019.

autorización del uso de determinados espacios y, asimismo, a destinar presupuesto para la rea-lización de los diversos proyectos. El festival Meeting of Styles tiene un presupuesto asignado a partir del 2015 que ha ido en incremento de la siguiente manera:

- 2015: \$40,390.53
- 2016: \$200,000
- 2017: \$300,000
- 2018: \$ 418,000.00
- 2019: \$ 4,291,617.36

Año con año el apoyo que otorga el Fideicomiso a este evento se ha casi duplicado.

2.2.2.3. Vecinos



Vecinos en el Jardín Infantil Regina (2017)

Fotografías Diario de Campo Cristina Soria

Posterior a la revitalización de Regina, las rentas subieron y pocos de los vecinos de la comunidad anterior permanecieron en este espacio. Por otro lado, llegaron nuevos, nacionales y extranjeros adultos contemporáneos mayoritariamente, que gustaban de la vida que los nuevos negocios formales de bebida y comida enfocados a una mexicanidad representada en platillos, bebidas y artesanías. Parte de la oferta que atrae a los nuevos vecinos es la estética urbana y central, la novedad de este arte invadiendo calles de un fuerte contenido histórico del país, el contraste.

2.2.2.4. La Unidad Antigraffiti y seguridad pública

La unidad antigraffiti encabeza uno de los programas de la Secretaría de Seguridad Pública de la Ciudad de México; existe desde 2003 y actualmente ha cambiado su nombre a Unidad Graffiti.

El sitio de internet de la Secretaría de Seguridad Pública señala que su función es “apoyar el desarrollo de expresiones culturales y artísticas para evitar las prácticas del graffiti urbano del tipo ilegal”³⁵⁹ realizando las siguientes actividades:

- Evitar prácticas de graffiti urbano de tipo vandálico y delictivo.
- Apoyar el desarrollo de expresiones culturales y artísticas.
- Recuperar espacios públicos y privados afectados por graffiti.
- Sensibilizar a jóvenes y padres de familia en escuelas.
- Realización de recorridos para evitar afectación por graffiti.
- Aplicación y respeto de la Ley de Cultura Cívica.

Ya que esta Unidad surge por sugerencia de Rudolph Giuliani³⁶⁰ durante la jefatura de gobierno de Andrés Manuel López Obrador. Fue concebida bajo la idea de que el graffiti y la delincuencia estaban ligados y contenían mensajes encriptados que era necesario registrar y analizar buscando “los mensajes de bandas que se dedican a la venta de drogas”³⁶¹. Es por esto que en 2013 esta unidad hacia honor a su perspectiva del graffiti llamándose Antigraffiti.

Pasados los años, su cambio de nombre a Unidad Graffiti refleja un tránsito en la mirada institucional, en la que se entiende la diversidad del graffiti y se consideran otras formas de su expresión.

359 Secretaría de Seguridad Pública, *Acciones*, [En línea], Secretaría de Seguridad Pública de la Ciudad de México, México, Dirección URL: <http://www.ssp.df.gob.mx/programas.html>, Fecha de consulta 21 de abril de 2019.

360 Giuliani fue alcalde de la ciudad de Nueva York entre 1994 y 2001, en dicho puesto redujo los índices criminales en un 67%, es actual abogado del presidente Donald Trump y en el año 2013 fue contratado como asesor para la Secretaría de Seguridad Pública.

361 Redacción revista Proceso, *Crea la SSP unidad especializada para el control del graffiti*, [En línea], Revista Proceso, nacional, México, 20 de agosto de 2003, Dirección URL: <https://www.proceso.com.mx/255616/crea-la-ssp-unidad-especializada-para-el-control-del-graffiti>, Fecha de consulta 21 de abril de 2019

Sus actividades, que en 2003 iban mayoritariamente encaminadas a rastrear y remitir ante un juez cívico a las personas responsables de pintar bardas por toda la ciudad, hoy en día y desde el 2006 incluyen otorgar espacios públicos para la realización legal del graffiti, y generar acciones y proyectos para concientizar a la ciudadanía, por lo que realizan ferias de seguridad y conferencias en algunas escuelas, además destinar espacios al graffiti legal. Dentro de las primeras actividades de esta Unidad cerca del Jardín infantil Regina estuvo el rescate de "la fachada de la Universidad del Claustro de Sor Juana en el Centro Histórico"³⁶².

2.2.2.5. Street art chilango

Esta empresa se define como "una empresa comprometida con el arte urbano"³⁶³. Entre sus actividades se encuentra realizar recorridos de arte y crear murales bajo comisión, además de difundir Street art y graffiti en sus redes sociales. "En 2015, fue galardonada con el premio al segundo lugar como mejor proyecto innovador al fomento del turismo, por parte del Fondo Mixto de Turismo de la CDMX"³⁶⁴.

El costo de sus caminatas urbanas es de 25 dólares, y la cita es los sábados en Álvaro Obregón esquina con Orizaba en la colonia Roma a las 11:30 de la mañana. Asimismo, hay una versión privada del tour que únicamente realiza recorridos por las obras que esta empresa gestiona.

2.2.2.6. Vendedores

En uno de mis recorridos pude hablar con uno de los vendedores ambulantes que forma parte del comercio informal. Al preguntarle porqué consideraba que las intervenciones de graffiti en la calle de Regina se conservaban a pesar de estar hechas hace mucho tiempo, me señaló que la mayoría de vecinos y vendedores e incluso los turistas cuidan de ellas. En cierto modo, quien

³⁶² Notimex, "Entra en vigor unidad Antigraffiti," [En línea], El Universal, México, Ciudad de México, miércoles 7 de abril de 2004, Dirección URL: <https://archivo.eluniversal.com.mx/notas/215539.html>
Fecha de consulta 25 de abril de 2019.

³⁶³ Street Art Chilango, "Art walk/ street art tour," [En línea], México <http://streetartchilango.com/> Fecha de consulta 26 de abril.

³⁶⁴ *Idem.*

The screenshot shows the Instagram profile for the account `streetart_chilango`. The profile picture is a black circle containing the text "STREET ART CHILANGO". The bio reads: "Street Art Chilango Street art en @mexicocityofficial / Usa el #streetartchilango". It has 2,662 publications, 184k followers, and 1,057 following. Below the bio are seven small profile pictures labeled: BanditaCh..., Muros, Calles CD..., Exposicio..., Sach Crew, Tulum, and Tattoo Chi... . At the bottom of the profile page, there are three categories: PUBLICACIONES, IOTV, and ETIQUETADAS, each with a corresponding icon. A preview of three recent posts is shown: a large mural of a Tyrannosaurus Rex, a mural of tropical fish and a watermelon slice, and a Nintendo Game Boy console with graffiti. The URL https://www.instagram.com/streetart_chilango/ is visible at the bottom of the screen.

Instagram de Street Art Chilango 2019
https://www.instagram.com/streetart_chilango/?hl=es-la

Sitio web Street Art Chilango 2019
<https://streetartchilango.com/>

A large-scale mural on a wall depicts a group of Stormtroopers from the Star Wars franchise. The mural is painted in shades of blue and white, showing the troopers in various poses, some holding blaster rifles. The background features a landscape with mountains and trees. In front of the mural, there are several green plants and a utility pole.

desea hacer una intervención ilegal en este espacio y específicamente sobre los proyectos de intervención que habitan estos espacios, se enfrentarían más potencialmente a la vigilancia social que a la vigilancia policiaca, la cual existe pero sería insuficiente si no existiera una especie de cuidado del entorno por algunos de los actores que transitan este espacio, entre ellos, los vendedores. Quienes desde el comercio informal brindan ese servicio que muchos agradecen: cigarros, chicles, dulces, agua, etcétera; cosas que muchos consumimos y preferimos no ir a comprar a unas cuadras; ejercen también una apropiación comercial del espacio y le dan un carácter a este corredor cultural.

La revitalización de esta calle la enriqueció como espacio de comercio informal por el tránsito de personas que consumen agua, cigarros y artesanías hechas a mano, lo que hace de este espacio, un espacio disputado, y si es obtenido, un espacio defendido.

2.2.2.7. Turismo

En su artículo *Desarrollo de marca país y turismo. El caso de estudio de México*, Lina María Echeverri señala que “los países, las regiones y las ciudades tienen un fuerte interés en atraer turistas e inversores a través de una estrategia de promoción internacional. Estrategia que debe ser desarrollada por la integración de empresas, gobierno, población civil y prescriptores. Esta estrategia que se menciona es conocida como marca país, marca región o marca ciudad”³⁶⁵. Asimismo, la autora señala que “los viajes, el turismo, las ciudades y parques y el entretenimiento en general, se están convirtiendo en el centro del nuevo híper capitalismo que comercia ahora con experiencias culturales”³⁶⁶.

Tanto el Corredor Cultural Regina como el Jardín Infantil Regina que pertenecen tal cual, a un corredor, producto de una revitalización intencional del Centro Histórico, pueden considerarse marca país, o específicamente marca ciudad. Los trabajos que se han enfocado a nivel nacional por la construcción de México como marca, coinciden con el inicio de siglo. Al respecto Echeverri proporciona los siguientes datos:

La intencionalidad de crear una marca país para México se origina en el 2003, pero se materializa

³⁶⁵ Echeverri, Lina María, et al. “Desarrollo de marca país y turismo: El caso de estudio de México.” *Estudios y perspectivas en turismo* 22.6 (2013): 1121-1139. p 1122

³⁶⁶ *Idem*, p 1123

en el 2004. Idea fundamentada en integrar los valores culturales, productivos y comerciales a través del Consejo de Promoción Turística de México creado desde 1999 (Urrutia, 2006). Se creó la marca "México" como símbolo de unidad e integración de regiones y sectores (Barrientos, 2006). El objetivo principal era comunicar la actualidad del país, por lo que a cada letra de la palabra "México" tenía su propio significado: M de civilización milenaria, E de nación que nace de dos mundos, X de símbolo de encuentro, I de verticalidad, aspiraciones modernas, C de vitalidad, recursos naturales, O de mares y cielos, belleza natural (Urrutia, 2006)³⁶⁷.

Lo anterior hace ver que la calidad del turismo, como parte de las condiciones de posibilidad que llevaron a cierta expresión del graffiti a la centralidad, tiene un fuerte peso.

2.2.2.8.. Trabajadores de los alrededores

Como pudimos ver, de lunes a viernes entre las 2 y las 4 de la tarde, en el espacio que se estudia suelen reunirse varios trabajadores de los alrededores a consumir sus alimentos, en la hora de comida que divide el horario laboral más popular en la ciudad.

En las encuestas que algunos de ellos accedieron a contestar, puede verse que la razón principal de visitar este espacio es la tranquilidad que, dentro del caos que implica trabajar en la zona central, les proporciona éste.

El énfasis que *Las reglas del desorden* hace del Centro Histórico como espacio de disputa refiere a que:

Desde el punto de vista de un análisis de las prácticas urbanas, una característica principal de la ciudad del espacio disputado es el hecho de ser objeto de frecuentación por parte de habitantes que no residen en ella, pero que la visitan por diferentes razones, por ejemplo para trabajar, divertirse, visitar oficinas y centros culturales. Por ello, se trata de un espacio que, aunque puede implicar estar "rodeado" de conocidos, amigos y familiares, está sometido a múltiples presiones y contradicciones –de ahí la definición de espacio disputado- por un conjunto de factores tanto intrínsecos, como derivados de la dinámica metropolitana. Es un tipo de contexto urbano en el cual coexisten, de modo altamente conflictivo y en equilibrio precario, los usos residenciales con los no residenciales, el comercio establecido, los servicios

367

Idem, p 1127.

formales y los edificios de oficinas, con la presencia de las más diversas actividades informales en los espacios públicos³⁶⁸.

La descripción aquí provista es pertinente para el espacio de Regina 40. Espacios de este tipo son, para Duhau y Giglia, víctimas de su propio éxito. Ahora bien, si el conflicto es reconfigurador de la comunidad y pudiera ser capaz de crear espacios con multiplicidad de puntos de encuentro, siguiendo a Richard Sennett, Regina, la calle en sí, y el parque Infantil Regina, específicamente, pueden ser un espacio cuyo éxito a veces le victimiza y a veces le enriquece, pues, como mencionan los autores, ha sido víctima de su propio éxito en el aumento de las rentas, las expulsiones de diversos miembros de su comunidad y el aumento de los precios de los productos y servicios, que se compran y se venden en dichos espacios: desde cigarros, comida y bebida hasta inmuebles. Esto como consecuencia de la “atracción que ejerce en cuanto expresión precisamente de lo urbano, en el entendido de la urbanidad cosmopolita moderna”³⁶⁹. Por otro lado ha posibilitado la integración de ciertos actores nuevos, cuyas prácticas pueden ser también fuente de encuentro con la diferencia, revitalizando el significado que puede tener la calle.

En este sentido, la propia interpretación de la calle se disputa constantemente entre la interpretación neoyorkina del plano cuadriculado, que ha desembocado hoy en el hipercapitalismo que todo lo mercantiliza y que tiene su pasado en el capitalismo del siglo XVII, que convirtió la calle y la avenida en “comunidades abstractas para comprar y vender, independientemente de los usos históricos, las condiciones topográficas o las necesidades sociales”³⁷⁰, y por otro lado, la calle interpretada como el espacio en el que los extraños se encuentran, donde “los extraños podían llegar a relacionarse de forma regular”³⁷¹, como describe Sennett. Esta idea radica en la construcción de parques urbanos masivos, ya que éstos fueron “los primeros intentos de hacer que las calles se adaptaran al propósito específico de los paseos como una forma de relajamiento”³⁷², que implicaban necesariamente el espacio de encuentro.

Para entender disputa entre dos opuestas interpretaciones de la calle en la unidad de observación, el Jardín Infantil Regina, es necesario entender que dicha disputa esta totalmente entrelazada con el papel que juegan los actores que la transitan, dado que, como señala Sennett, en la ciudad cosmopolita “el

³⁶⁸ Duhau, Emilio, Angela Giglia. *Las reglas del desorden: habitar la metrópoli*. Siglo XXI, 2008., pp 239

³⁶⁹ Idem, pp 239

³⁷⁰ Mumfor, Lewis en *Sennett Carne y piedra*, p 383.

³⁷¹ R. Sennett, *El declive del hombre público*, Op, cit. p 32.

³⁷² Idem, p 32.



tema de los pesos cambiantes entre la vida pública y la privada debería ser iluminado por un estudio histórico comparativo del cambio de roles en el escenario, en la calle, dentro del marco donde la vida pública moderna, basada en una sociedad secular, impersonal y burguesa, se manifestó por primera vez: la ciudad cosmopolita”³⁷³.

A continuación, me detendré en los actores que transitan este espacio, que lo gozan, lo viven, lo usan y lo posibilitan, ubicando sus papeles concretos en este espacio relacionándolos con el siglo XXI y la ciudad latinoamericana en este siglo³⁷⁴.

El objetivo es determinar cuáles son las disputas espacio-territoriales y estéticas en el espacio de Regina 40, dado que “cuando surgió un puente entre el escenario y la calle, como respuesta al problema del público, nació una geografía pública”³⁷⁵. Inicio enumerando los actores y el papel que juegan en el mencionado espacio, con el fin de que nos brinde la luz de los reflectores con la que vamos a alumbrar nuestros muros y el ya conocido significado del graffiti de la centralidad que determinamos en el sub-apartado anterior, a modo de que se pueda responder y comprender ¿qué relaciones posibilitaron que el graffiti llegara a este espacio y adquiriera su significado y su sesgo estético como graffiti de la centralidad? Ver Cuadro 5: Disputas y relaciones en torno al Jardín Infantil Regina, al final de esta tesis.

Trabajadores en Jardín Infantil Regina, hora de la comida 2:00 P.M.

Fotografías Diario de Campo Cristina Soria

373 *Idem*, p 56.

374 si se permite esta expresión para un espacio situado en México.

375 R. Sennett, *el declive del hombre público*, Op. cit; pp 56.



No sorprende la clara diferencia en la geografía social de la ciudad, se percibe al recorrerla que existen espacios integradores y espacios expulsores en la misma, lo que suma, en esta investigación, a mostrar cómo estas diferencias han formado parte de la construcción de un fenómeno social y estético: el graffiti.

En este capítulo, se mostraron dos casos de estudio diametralmente opuestos en lo simbólico, aunque no muy distantes materialmente. En ambos lugares, la categoría del espacio público atravesada por la disputa fue un elemento fundamental para describir las interacciones que había en cada uno de ellos, mismas que dan respuesta, desde la Ciudad de México, a la pregunta eje de esta investigación: *¿qué interacciones de cooperación y conflicto se dieron en el tránsito de la transgresión a la legalidad en el graffiti de la Ciudad de México?*

A estas alturas de lo expuesto, se han sumado a las categorías iniciales los lugares y las posiciones de los actores en el espacio público estudiado, que hacen de dichos lugares, espacios gerarquizados. Se observa que en la distribución del graffiti, existe una gerarquización de prácticas e intervenciones que revelan ámbitos de poder manifiestos de manera espacial.

Jardín Infantil Regina,

Fotografías Diario de
Campo Cristina Soria

De acuerdo a Byung-Chul Han, en la ocupación de la tierra, en el lugar, hay implícitas relaciones de poder que implican en sí el nacimiento del Estado de derecho y la expresión de la naturaleza humana que desea siempre expandirse. Siguiendo a Schmitt³⁷⁶, dice que “la ocupación del suelo inaugura el ámbito legal en general, y convierte por primera vez la tierra en un lugar”³⁷⁷.

En una exposición que relaciona las ideas de Schmitt y Heidegger, Han habla de la centralidad desde la mirada del poder, señalando que si para Heidegger ‘lugar’ significa ‘punta de lanza’, ha de considerarse que “la ‘punta’ significa que el lugar está centrado. El lugar lo «alcanza» todo metiéndolo en sí mismo. Es decir, está estructurado de forma ipsocéntrica”³⁷⁸. Por lo que para Han “el lugar «congrega en sí mismo», «alcanza metiendo en sí». Todas las fuerzas convergen en la punta configurando una continuidad. El rasgo principal del lugar es que tira hacia sí mismo. Alcanzándolo todo y metiéndolo en sí o congregándolo, configura una continuidad ipsocéntrica”³⁷⁹.

La distribución de los proyectos de graffiti, arte público y arte urbano, incluído el predio de Regina 40, muestran la ocupación y la distribución de la centralidad. Puede verse el Centro Histórico como un lugar de poder que llama hacia sí y hace suya una diversidad de expresiones. Si atendemos a lo que contienen cada una de ellas, nos damos cuenta de que los estilos y tendencias, el poder los y las hace suyas. Si seguimos la propuesta de Byung-Chul Han, hemos de tomar en cuenta que el poder es centralizador; entonces, “lo que queda a su lado, o lo múltiple, sólo se percibe como aquello que hay que suprimir. Cuando eso sucede, los espacios que se sustraen a lo uno, o que se le oponen, se los desubica convirtiéndolos en espacios marginales o se los desvaloriza”³⁸⁰. Es sobre esta relación con el centro y los estilos expresivos de graffiti en el espacio de poder, así como sobre el graffiti en el espacio marginal que se profundizará más adelante.

Identificadas las disputas tanto estéticas como espaciales que se han suscitado en el Jardín Infantil Regina y en la escuela José Vasconcelos en torno al graffiti, se ofrece a continuación un tercer capítulo a esta investigación en el cual, el lector o lectora de esta tesis, podrá encontrar los

376 Byung-Chul Han retoma de Schmitt el texto *Nomos de la tierra*, en el que declara que la ocupación de la tierra es el paradigma del proceso legal constituyente del origen de todo orden y, por tanto, el origen del derecho.

377 Han, Byung-Chul, *Sobre el poder*, ed. Herder, España, 2016, p 101.

378 *Idem*, p 101.

379 *Idem*, p 103.

380 *Idem*, p 105.



puntos nodales que forman las intersecciones entre las concepciones generales sobre el graffiti y el espacio público y los casos particulares que aquí se trabajan, a fin de identificar tanto las particularidades como las coincidencias del graffiti en México. Como un anexo final, en el último apartado de este capítulo retomo los hallazgos de estas interacciones para mostrar mi visión de este tránsito de la ilegalidad a la legalidad a nivel general, pensando un posible momento e interpretación del graffiti global en el siglo XXI, a partir de las coincidencias que estos resultados muestran frente a algunas otras ciudades.

Calle Lirio, 2014

Fotografías Diario de
Campo Cristina Soria



Jardín Infantil Regina
2019

Fotografías Diario de
Campo Cristina Soria



Intersecciones

En Buenos Aires las paredes de las calles están graffiteadas,
por artistas reconocidos y discimulados,
tranquilamente uno puede leer debajo de un Cortazariano
-andábamos sin buscarnos, pero sabiendo que andábamos para encontrarnos...-
un no menos poético anónimo -después de los 30 uno tiene la cara que se merece-.
Magalí Tajes

3. Intersecciones

Este capítulo se llama intersecciones porque al graffiti le atraviesan un cúmulo de miradas, reacciones y acciones que a veces se intersectan, son tangentes o se contraponen. El graffiti se mueve con la sociedad, la estética y la comunicación. Interactúa con la legalidad y la ilegalidad, con la administración de los espacios y con la apropiación de los mismos. Al mirar el graffiti, al detenerse en él más de una sola vez, se descubren diferentes relaciones geométricas entre cada una de las miradas.

Si hay una imagen, una práctica, un discurso, una transgresión, un generador de programas de inclusión o exclusión, una forma o formas de hacer propio un espacio material concreto, es el graffiti, son los graffitis. Esta investigación ha estado formada un tanto de estas miradas, a veces confrontadas, a veces comunes, por lo que este capítulo plantea presentar las intersecciones entre la experiencia concreta del graffiti en dos espacios de la Ciudad de México: la escuela José Vasconcelos en la colonia Los Ángeles Apangoaya y el Jardín Infantil Regina en la colonia Centro, y los puntos de encuentro y desencuentro que existen en cada uno de estos espacios. Pensarlos en conjunto nos va a permitir entender un panorama de la ciudad y sus relaciones con la centralidad y la periferia, así como el modo en el que dentro de la misma se comparten y se expresan simultáneamente la legalidad y la ilegalidad del graffiti, y entre éstas un abanico estético que ocupa y se apropiá de ciertas posiciones de esta ciudad.

Un segundo paso será contraponer estas conclusiones con las teorías y estructuras que piensan y analizan el graffiti desde una concepción global, para conocer las posibles intersecciones del graffiti en la Ciudad de México, con las miradas generalizadas sobre el graffiti como expresión mundial. Un tercer y final punto es identificar si en efecto existe disputa estética como expresión de las disputas por el espacio público, que pudieron encontrar en la estética una herramienta para ganar espacios y generar acuerdos, triunfos y luchas.

A partir de las intersecciones y polaridades de los dos casos de estudio, vistas en el capítulo anterior, en adelante pretendo mostrar un cruce con las propuestas del primer capítulo con respecto a la libre expresión del yo, la desviación y la anormalidad, como los tres categorías que articuladas hicieron del medio público “un campo para la revelación de la personalidad”³⁸¹.

En adelante, me centraré en las disputas estéticas a fin de identificar si las consideraciones que tiene Facundo Tomás, con respecto a la dialéctica entre la imagen y el texto, abordan algunos de los aspectos en la cotidianidad del graffiti en México, identificando qué condiciones particulares del graffiti en la ciudad hacen útil esta teoría para mirarlo y entenderlo.

A la periferia no le importaban las cuestiones estilísticas y,
por lo tanto, produjo estrategias conceptualistas
que subrayaban la comunicación³⁸².

LUIS CAMNITZER

3.1. El estudio del espacio público y los espacios públicos en la Ciudad de México (escuela José Vasconcelos y Jardín Infantil Regina)

Piense en su habitar cotidiano y multiplíquelo por el número de habitantes de la ciudad. Súmelo a los trayectos que van del Estado de México al centro para trabajar 8 horas o más. Imagine que esta suma de tránsitos, vivencias y apropiaciones es la ciudad. Agregue después a los visitantes, la familia que viene durante las fiestas, los turistas de las temporadas altas y los mochileros de las temporadas bajas. Con el resultado de esta suma de vivencias, tránsitos y apropiaciones repiense la ciudad, ¿es difícil humanizar el espacio?

Los 15 kilómetros entre el Jardín Infantil Regina y la escuela José Vasconcelos en la colonia Los Ángeles Apanoaya, representan esta variedad de tránsitos, negociaciones y disputas que nos hablan de dos expresiones del graffiti: una ilegal, con su estética callejera, que desde el siglo XX implica rechazo, y otra emergente, de estética normada y altamente aceptada en el siglo XXI.

381 R. Sennett, *El declive del hombre público...*, Op,cit.

382 Camnitzer, Luis. *Dialéctica de la liberación: Arte conceptualista latinoamericano*. Montevideo: Casa Editorial HUM (2008). p 4.

Confrontar las distancias entre estos dos lugares ha mostrado que la tradición del siglo XX y la emergencia del siglo XXI convergen en la misma ciudad sin estar a destiempo. El graffiti adquiere significados propios de acuerdo al lugar en el que sucede, porque dicho lugar determina la naturaleza de las disputas por el uso y apropiación del espacio, que cambian de acuerdo a lo que significa un lugar según su posición en la ciudad.

Inicié este trabajo pensando en el graffiti como una forma de apropiación del espacio que prioritariamente juega una disputa estética y revela diversas interacciones en la ciudad. Una vez expuesta esta disputa, dedico este apartado a confrontar las disputas que identifiqué en los dos estudios de caso abordados con otras expresiones de graffiti desde el marco teórico metodológico que elegí.

De los hallazgos obtenidos en el capítulo anterior, emanaron algunas reflexiones que considero importantes como puntos nodales en el tránsito del graffiti desde la transgresión hasta la legalidad. Los mismos que propongo como variantes emanadas del contraste de las categorías construidas en el capítulo uno, luego de ser confrontadas y reflexionadas con los casos de estudio.

Los hallazgos que surgen de los espacios estudiados, posibilitan algunas reflexiones sobre la dicotomía afuera y adentro como condición material y simbólica de lo público y lo privado que aparece muy en sintonía con las dicotomías legal e ilegal; ambas relaciones dialécticas se adaptan a la posición que ocupe el graffiti y sus creadores en el espacio. Siguiendo los elementos que para esta investigación determinan un graffiti, a continuación me interesa entrecruzar estas dicotomías con algunas de las observaciones de cada uno de estos espacios.

Vuelvo a insistir en que el graffiti, en esta investigación, es la intervención de texto a modo de imagen en el espacio público, configurada por la relación entre el tema, el lugar desde donde se enuncia dicho tema (lugar de enunciación) y quién lo combate o aprueba.

Aclaro también que es de importancia sumar a esta definición una idea que se reforzó a partir del panorama proporcionado por los dos espacios discímulos observados en la misma ciudad: que hay una expresión resignificada del graffiti en el actual siglo que suma a su definición la intencionalidad de acercarse o asemejarse a la dinámica de la obra en el mundo del arte, así como la visibilidad de su intervención convertida en pintura en acción, como parte de la obra total. Es decir, el goce de ver su acción y ejecución se ha sumado al hacer y al ver graffiti.

A partir de esta aclaración, al contrastar un espacio totalmente abierto a lo público, como son los muros de la escuela José Vascoelos frente al Jardín Infantil Regina, la diferencia entre inte-

rior y exterior salta a la vista. En el capítulo anterior, se explicitó la tajante división que heredamos de la cultura moderna entre el interior y el exterior que, de acuerdo a Richard Sennett, subjetivamente nos separa del mundo, colocando una barrera real y simbólica entre el yo y la ciudad. A mi entender, en la distribución y construcción de las ciudades se materializa esta barrera, y una de las formas materiales que la representan es el muro. En el caso de esta tesis, los muros hacen una clara división espacial entre afuera y adentro que recupera también el simbolismo que a Sennett le ocupa en varios de sus textos entre afuera y adentro, y entre cercanía y alejamiento.

Los muros en la escuela José Vasconcelos, así como los muros y las banquetas de las casas habitación ubicadas al frente de éstos, son la calle, están afuera, y los muros y el interior de Regina 40, un espacio cerrado de carácter público estatal, están adentro.

La separación entre el yo y la ciudad que describe Sennett procesualmente, en *El Declive del Hombre Público*, la venía trabajando desde su texto *La conciencia del Ojo*, en el cual aborda la relación simbólica entre las construcciones medievales y el espíritu, argumentando que en

las iglesias medievales "el constructor llamaba la atención sobre el centro espiritual mediante la creación de una discontinuidad"³⁸³. Sennett señala que el trasfondo que conlleva la división de los espacios enfocados a resguardar y colocar al centro la espiritualidad, se traduce hoy como el temor a la exposición, "como si el ataque y la defensa constituyesen un modelo tan apto para la vida subjetiva como lo son para la guerra"³⁸⁴.

Años más tarde, Byung-Chul Han hace constante referencia, en su texto *La expulsión de lo distinto*, a un temor actual al polo negativo (la negatividad como él lo llama) de las dicotomías dialécticas, como es el caso de la cercanía y la lejanía, lo igual y lo distinto, lo liso y lo rugoso. Él señala que el actual capitalismo global emana en nuestras psiques una búsqueda atrapada por elminar la negatividad de estas dicotomías, por no verla, por desaparecerla. En el caso de cercanía, desaparecer la lejanía, en el caso de lo igual, desaparecer lo distinto, en el caso de la vida, desaparecer la muerte.

Me parece que como consecuencia de estas desapariciones de lo negativo, ese individuo público replegado sobre sí mismo, que fue pensado por Sennett, transitando por espacios públicos muertos, sin interacción social, se encuentra hoy, según Byung-Chul Han, temeroso de lo distinto, temeroso del dolor, anhelante de una vida donde solo esté lo bueno, lo cómodo, lo rápido, lo

383 *Idem*, p 29.

384 *Idem*, p12.

positivo, aquello que no tiene heridas, lo que no tiene marcas. De ahí la importancia del uso de las palabras: conservación, recuperación y revitalización al aludir a proyectos sobre los espacios vividos. Palabras que expresan defensa de otro, un otro (ya sea persona o práctica) negativo, al que hay que arrebatarle el espacio para volver a vivirlo en positividad.

El problema de este exceso de positividad es que lo incómodo, lo difícil, lo lento, lo negativo, aquello con heridas, lo rugoso, lo que tiene cicatrices y marcas, está encarnado en otro y en su práctica. Y ese otro o esa práctica no desaparecen porque el individuo del siglo XXI les tenga temor. Lo que sucede con las acciones y personas que encarnan esos miedos, es que son invisibilidades, expulsadas, o a veces exterminadas del espacio social, o bien, domesticadas y normalizadas hasta que puedan sumarse a una positividad excesiva³⁸⁵.

Esto significa que se eterniza la muerte del espacio público, porque si es el lugar donde pueden suceder las relaciones de conflicto y cooperación entre personas diferentes; personas que no se conocerían de nada sino fuera por su interacción afuera de sus espacios íntimos; al buscar constantemente lo igual, rematamos el espacio público, haciéndolo también privado e íntimo: sólo para los iguales, los que piensan igual y no crean conflicto.

Desde las reflexiones de ambos autores, pienso en algunas características de las unidades de observación que aquí fueron expuestas. En el Jardín Infantil Regina lo público esta en efecto relacionado fuertemente con el comercio y el turismo. En ambos espacios vemos la fuerza que tiene el comercio para aumentar la visibilidad del graffiti, pues incrementa el tránsito y procura visibilidad a la pieza. En el caso específico de Regina 40, se nota la conjunción entre comercio y turismo, sumada a la centralidad. Esta mancuerna, desde la institución asigna un alto valor objetivo y subjetivo al espacio.

385 Pongamos un nombre a cada adjetivo: lo incómodo y lo difícil, puede ser bajar del auto para ordenar un fast food, salir de compras en vez de ordenar por internet, participar en un movimiento social en vez de sólo votar o no votar. Lo lento puede ser adulto mayor, un discapacitado o un peatón desplazándose en la ciudad frente a un auto, una moto, una bicicleta o una patineta. Lo negativo puede ser un niño en condición de calle, cualquiera que vista diferente y no se identifique en una privada, o bien, un graffitero o graffitera. Aquello con heridas y rugoso puede ser desde una pared graffiteada, una calle con baches, hasta una persona, de nuevo un adulto mayor o una persona distinta: obesa, con una cicatriz cualquiera, con alguna extremidad distinta y hasta con un virus desconocido de contagio potencial.

Los encuestados valoran el uso esporádico que le puden dar al Jardín Infantil entre semana, mientras los fines de semana los vecinos le resignifican dándole un uso más propio, siempre una actividad, siempre un uso definido del espacio: descanso, contemplación, comer, tejer, jugar, pintar; usos sociales que están dados desde el espacio mismo. Esto no sucede tal cual en el caso de la escuela José Vasconcelos, aún cuando por su subcentralidad también representa un espacio de comercio local. En este caso, la comunidad se sabe representada, le preocupa ser mal interpretada, relacionada con la violencia, con la cárcel, expresa su anhelo estético, desea cierto espacio para sus hijos, entiende que el espacio comunica y cada entrevistado expresa cierto deseo de comunicar.

De acuerdo a lo que el propio Figueroa dice en entrevista, los espacios reservados y cerrados para el graffiti corren el riesgo de convertirse en una reserva india para el insurrecto graffiti, un modo de controlarlo y apartarlo de donde no se le quiere ver. A propósito:

Para mí es una reserva india, un simulacro de... Es que, claro, muchas veces se ve esto como, se publicita, como un triunfo. Para mí es la muerte, sino está acompañado de que existan espacios libres, a la vez que eso es una muerte, o sea, es la absorción, es un proceso de absorción clásico; se pierde el espíritu, visualmente parece lo mismo, pero procesualmente no es igual³⁸⁶.

Muchas cosas loables tiene el Jardín Infantil Regina en cuanto a la participación de la juventud en una apropiación legítima de los espacios de la ciudad a través del derecho y las instituciones, que son organismos y procesos que también les pertenecen y de los que tienen derecho a formar parte como ciudadanos legítimos. También es cierto que parte de la interpretación tradicional del graffiti del *getting up* señala que si no es ilegal, si no transgrede, pierde una parte de lo que le hace graffiti popularmente.

A este punto, rescalto la excepción que subraya Figueroa al decir: "es la muerte, sino está acompañado de que existan espacios libres, a la vez que eso"³⁸⁷. Entiendo que no critica a rajatabla la existencia de estos proyectos, más bien resalta el peligro de que la proliferación de los mismos, mine las libertades expresivas, y que la potencia de los significados primigenios del graffiti tiendan a diluirse con el tiempo, enarbolando solamente los nuevos significados y demandas adquiridos, como son: los procesos propios del marcado del arte, la tendencia a la exposición y a la transparencia del acto en sí.

386 F. Figueroa, *Entrevista, Op, cit.*

387 *Idem.*

El exceso de transparencia se presenta como el polo opuesto al graffiti de antaño, porque mostrar el proceso de producción del graffiti, cuando en su momento fue un secreto propio de sus cradores, con un carácter incógnito y de sorpresa que potenciaba su seducción y explica su permanencia como fenómeno en el tiempo, coloca la práctica en otro lugar y probablemente desaparece su raíz transgresora.

Habrá que tomar en cuenta que el Jardín Infantil Regina, no es el único lugar que existe hoy en día con estas características. Las nuevas interpretaciones y prácticas con respecto al graffiti han dotado de variantes a lo que antes estaba simplemente amurallado y expulsado.

La reserva de espacios públicos para el graffiti empapa a los entornos de su estética con el incremento de este tipo de lugares. La relación del graffiti con las instituciones construye una imagen de ciudad. En futuros años, es probable que esta relación se coloque como parte emblemática tanto de una manera de hacer graffiti, como de un estilo de gobierno y planeación urbana, y dependerá de la relación de los ciudadanos con sus gobiernos el grado de libertad expresiva y relaciones de comunidad que se posibilten en cada caso.

Un abanico de posibilidades surgen de este nuevo lazo entre la práctica del graffiti y los organismos públicos, que va desde amarullar y condicionar la diferencia hasta el goce de espacios conquistados apropiados y vividos.

Por un lado, amarullar la diferencia es poner al graffiti en un adentro, y simbólicamente el adentro es privado, por lo que reservarle espacios exclusivos (y excluyentes) lo repliega. Desde esta perspectiva, ¿puede existir un tránsito de la práctica del graffiti como experiencia colectiva hacia una experiencia individualizada?

Una visión posible es que así como el individuo público fue replegado a sí mismo, reservar lugares cerrados para el graffiti, repliega su expresión e individualiza su práctica, donde pasa de ser un acto colectivo a un acto personal, donde su insurrección no se expande más que como herramienta de algún proyecto de ciudad, sumándose a la dinámica comercial propia de la actual ciudad neoliberal, cuya tendencia resalta al individuo y fractura al colectivo.

Otra más positiva para el movimiento, es que justo los espacios reservados para la expresión del graffiti son producto de la conquista colectiva de sus actores.

Siguiendo las entrevistas y recorridos realizados, considero que la acción colectiva sigue sumando, pero que paralelamente la propia neoliberalización de las ciudades y la cultura en torno a éstas, permite la existencia de actores individuales que han surgido de los colectivos y se

convierten en la cara del movimiento en el mundo, pero sus posiciones y reconocimiento suelen conservar como base lazos con su comunidad.

Por ejemplo, como se mencionó páginas atrás, Farid Rueda o Buster Duke han intervenido espacios en múltiples ciudades. Farid ha sido mayoritariamente invitado por los gobiernos de dichos países, mientras que Buster Duke viaja a diversas ciudades como producto de sus contactos, su estilo y su trabajo como graffitero y tatuador.

Vimos la obra de Farid en la calle de Regina como parte del Festival Meeting of Styles Ciudad de México, por lo que se entiende que tiene también lazos con el colectivo.

En la actualidad de este movimiento, se puede conquistar el espacio público y como consecuencia conquistar el mercado y hacer de esta pasión el sustento.

.El Jardín Infantil Regina posibilita el acceso del graffiti al espacio interior de la centralidad en la Ciudad de México, es parte del uso y goce de otros espacios interiores en el primer cuadro. La Galería Planta Baja, ubicada también en la centralidad, tiene de parecido con Regina el uso de suelo mixto en el que convergen bares, juventudes, diversidad sexual y cultura dentro del Centro Histórico. Aquí se difunde y comercializa mucho del arte callejero que se ve en la Calle de Regina y en el Jardín Infantil. Es además el lugar donde se imparten los talleres de esténcil que suelen cerrar con una intervención del espacio precisamente al interior de Regina 40. Es un espacio emblemático, de exhibición y formación, publicitario y de mercado pensado para la difusión del arte urbano desde las relaciones institucionales.

En esta galería del 19 al 21 de abril de 2019, por ejemplo, se realizó la primera Feria de Arte con obras de más de 20 artistas; muchos miembros de los crews que participan en las intervenciones del Centro Histórico, de acuerdo a la página del Meeting of Styles en México. A propósito:

Esta feria busca llevar obra original, productos de diseño, reproducciones autorizadas y accesorios únicos de la mano de sus propios autores al público que gusta del arte mexicano (...) Joyería de autor, diseño, pintura, gráfica, graffiti, esténcil, serigrafía, fotografía y artesanías e intervenciones de pintura en vivo a cargo de EstiloMexicano, Mixer Crew y Estencil México, así como grabado en miniatura e impresión 3D³⁸⁸.

 busterduque Siguiendo ...

1,817 publicaciones 422k seguidores 2,044 seguidos

BusterDuque
Artista Mexicano.

chunga_grafikapopular, tania_tanlux, rockstarcesar y 32 más siguen esta cuenta


LM


Personajes


Compa


Buster

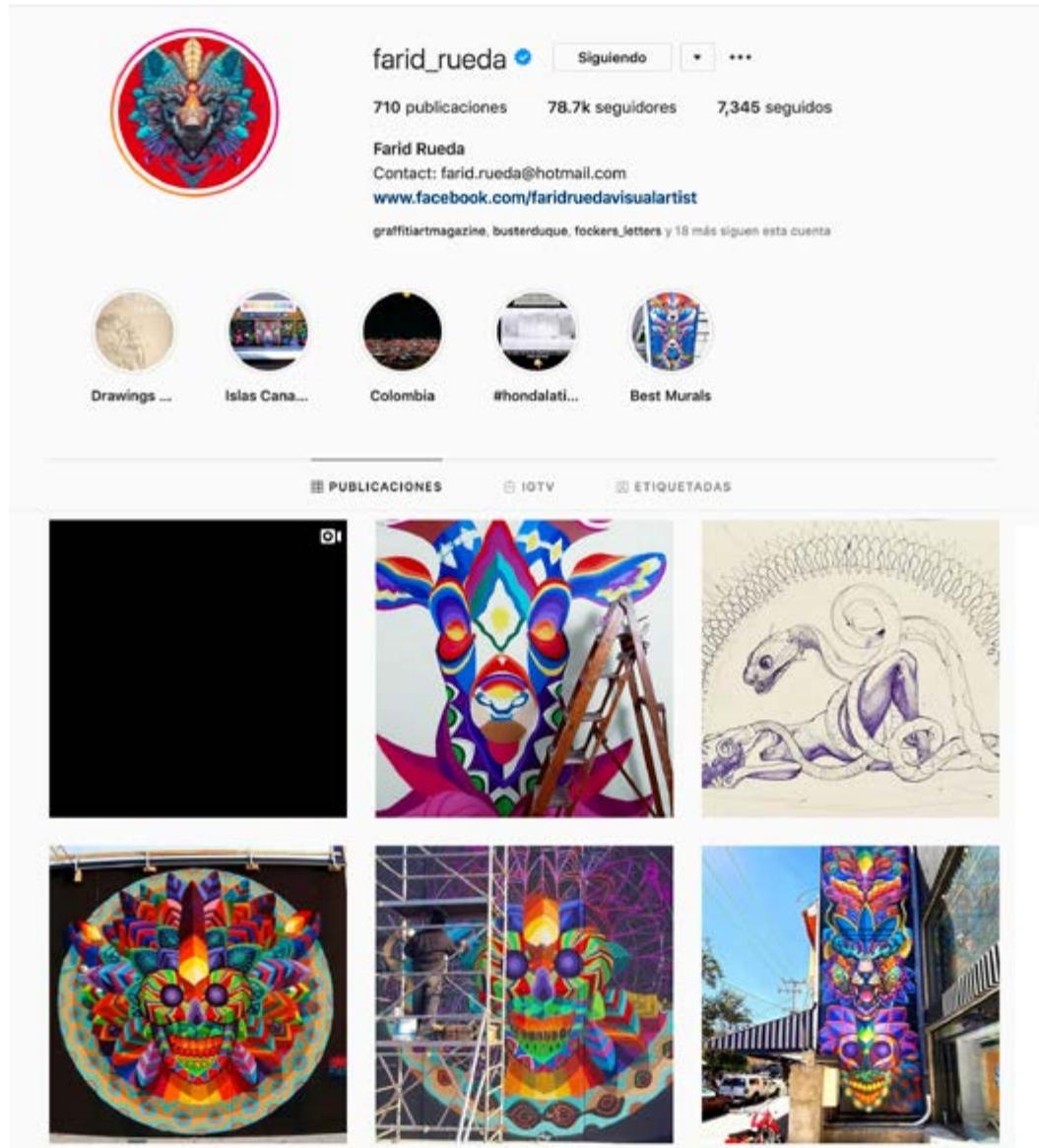

Bogotá


Molotow


Custom Art.

PUBLICACIONES IGTV ETIQUETADAS

Instagram Buster Duque 2019, <https://www.instagram.com/busterduque/?hl=es-la>



Instagram Farid Rueda
2019, https://www.instagram.com/farid_rueda/?hl=es-la



Exposición Siek en Galería Planta Baja, 25 de abril de 2019.
Fotografías Diario de Campo Cristina Soria

La posibilidad de ver una intervención en vivo, es hoy una forma de arte, es parte de lo que se expone, forma parte de las exposiciones en galerías de todo el mundo, y Planta Baja lo replica.

Luego del evento citado, se realizó la exposición unipersonal de @Siek74356, que priorizaba la imagen texto por encima de altos niveles de iconicidad. Su obra, centrada en la aplicación y experimentación plástica alrededor de su firma, se presentó plasmada en diversas piezas en formatos: 90 x 60 cm y 1 x 2 metros.

Cuadros con técnica de graffiti y acrílico, lata y pincel indistintamente, con precios de \$2000 a \$8000 MXN la pieza, enmarcaban la obra central. Una proyección audiovisual proyectada sobre la pared principal de la galería, donde la firma de Siek se desvanecía en luz de color y era atravesada por múltiples texturas.

En contraparte, la escuela José Vasconcelos, es decir, el afuera, reúne los primeros acercamientos del graffiti con la política pública y la tradición transgresora del siglo XX. Muestra cómo entienden los vecinos su inferencia en el espacio público. Mientras las opiniones más radicales están dadas por los vecinos entorno a la escuela a quienes les parece que la estética del graffiti no corresponde con lo que debería de representar una escuela, y parece conllevar su visión del graffiti como un estética que les hace pauperizarse y marginarse si el entorno de por sí es así.

Historias de Instagram,
exposiciones de graffiti
en vivo
<https://www.instagram.com/busterduque/>





Artista:	SIEK
Obra:	<i>Golden metamorph 1/3</i> \$8,000.oo
Obra:	<i>Golden metamorph 2/3</i> \$8,000.oo
Obra:	<i>Golden metamorph 3/3</i> \$8,000.oo
Aerosol y Acrílico sobre lienzo 70 x 100cm	<i>Serie completa</i> \$20,000.oo



A los transeúntes en Regina 40, en un sitio en que nada de su propiedad privada es agredido o intervenido, no les desagrada del todo que exista esta estética, en tanto gocen del espacio tranquilo a modo de santuario que les de un lugar de paz en el caos de la ciudad.

En el adentro público estatal no existe un debate sobre la estética del lugar en tanto cumpla sus funciones; en el afuera público se encuentra una necesidad de disputar una estética del entorno y, a la par, una falta de elementos materiales y discursivos para hacerse ver, por lo que deja la disputa de lado. El desacuerdo o el acuerdo con el graffiti en la escuela José Vasconcelos se da en las paredes; no hay acuerdos pero hay disputas visuales. La calle es, en este espacio, de quien se la apropiá.

Lo anterior, nos lleva a reflexionar lo legal y lo ilegal, y cómo viene entrelazado con el espacio público. En el caso de los espacios estudiados hay una clara diferencia entre lo legal del adentro y la disputa entre legal e ilegal que caracteriza a la calle, el afuera.

El adentro tiene una fuerte reminiscencia con lo que se cuida, la calle, como espacio del afuera, que es donde se transgrede aquello que en cierto sentido es de todos y de nadie.

La única forma en que el graffiti interviniere libremente y a la luz del día un espacio fue que cierta autoridad regulatoria del mismo autorizara a un grupo específico de actores a intervenirlo. Estos espacios no son de uso público para su intervención, no representan un momento legal del graffiti, y esto me parece importantísimo remarcarlo.

El hecho de que haya políticas que usen la expresión del graffiti en la construcción estética de la ciudad, no ha hecho la práctica del graffiti legal, ha hecho que ciertos graffitis de ciertos actores sean legales en determinado momento y lugar. Dentro de las conquistas de este movimiento para sus propios autores y para la población en general, no está incluida la libertad de intervenir estéticamente un espacio de uso público o público estatal, a menos, claro, que fuera por encargo.

Los espacios como Regina 40 o los muros de la escuela José Vasconcelos en 2014, no fueron espacios de intervención legal para todos, por lo que no se había conquistado la posibilidad de intervenir estéticamente el espacio público como parte de los usos considerados para una propiedad común. Más bien, algunos actores obtuvieron la posibilidad de intervenirlo, a partir de la escalada de sus alianzas y asociaciones, de la persistencia del movimiento desde el siglo pasado, de la movilidad social de algunos de sus líderes y de la conquista del gusto de la autoridad por su desarrollo estético. Mientras que todos los demás actores de la ciudadanía que interveníamos en México los mismos espacios, estaríamos haciendo graffiti ilegal.

Exposición Siek en
Galería Planta Baja. 25 de
abril de 2019

Fotografías Diario de
Campo Cristina Soria

En la intervención de 2014 en la escuela José Vasconcelos, las pintas duraron más de un año, la propia estética eliminó por largo tiempo las típicas intervenciones ilegales (bombas y tags). En la intervención colectiva de aquel día, el graffiti se legalizó, pues estuvo permitido por la escuela. Pero este permiso no legalizó cualquier graffiti, legalizó únicamente los graffitis que ese grupo de graffiteros hicieron.

Si en aquel momento alguno de los graffiteros presentes decide que ya no quiere intervenir su spot, y raya cada uno de los spots de sus compañeros, no sólo será mal visto por sus pares, sino que los propios pares juzgarán su acción ilegal y tendrán represalias. En este sentido, también en el universo del graffiti se transita constantemente entre la legalidad y la ilegalidad, donde sus actores, asimismo, se rigen por reglas.

Las intervenciones en Regina 40 no están haciendo a la acción del graffiti legal en este espacio, más bien están permitiendo una intervención un día determinado en un spot determinado. Si cualquier persona, sin gestionar el permiso con la autoridad o con el propietario interviene un espacio, sin importar su nivel y calidad, tal vez aunque sea superior a lo que hallamos en Regina 40, estará haciendo graffiti ilegal y, por tanto, deberá tomar precauciones.

La mirada del espacio público, desde el graffiti, nos invita a pensar cuáles son los usos y apropiaciones que nos permitimos en un supuesto espacio de todos, y asimismo la libertad de expresión estética en los espacios. Por su parte, la Constitución mexicana afirma en su artículo sexto que “la manifestación de las ideas no será objeto de ninguna inquisición judicial o administrativa”³⁸⁹. Siguiendo esto, la existencia de varias formas de uso y apropiación del espacio, incluida la estética, es constitucional; sin embargo, dicho artículo tiene excepciones cuando más adelante señala: “sino en el caso de que ataque la moral, los derechos de terceros, provoque algún delito o perturbe el orden público”³⁹⁰.

Considero que la impresión de esta norma jurídica es reflejo de la poca participación estética de la ciudadanía en los espacios públicos, ya que el momento en el que el derecho de expresión se torna un ataque a la moral o un delito, será definido en función del criterio de la autoridad, la cual bandea siempre entre lo legal y lo ilegal, al igual que el graffiti. Desde ahí se explica porqué el derecho a la expresión estética en el espacio público es poco reclamado, excepto por los graffiteros que se arriesgan a las consecuencias de esta impresión.

³⁸⁹ Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos con reformas y adiciones, Tomo I, México, 1986, Ediciones Andrade S.A, p 4.

³⁹⁰ *Idem*, p 4.

Tal vez eso explica que no haya un entusiasmo muy fuerte en las entrevistas, cuando se le pregunta a la gente si se le ha pedido su opinión en relación a la estética del espacio que habita. El discurso de la actual Constitución de la Ciudad de México señala que “reconoce la libre manifestación de las ideas como un elemento integrador del origen democrático, y que busca la consolidación del estado garante de los derechos humanos y de las libertades inalienables de las personas”³⁹¹.

Para esta Constitución, la Ciudad de México es “un espacio público de aprendizaje que reconoce a las diversas formas de acceso a la educación y a la cultura”³⁹², agregando en su apartado referido a los derechos culturales que “el arte y la ciencia son libres y queda prohibida toda forma de censura”³⁹³.

Estas declaraciones en la Constitución están propuestas desde una idea normalizada en la que todos los accesos a dicha cultura y a dicho arte están regulados y organizados por el poder ejecutivo. Sin embargo, estos espacios de acceso al graffiti no son espacios de libre intervención, es decir, no se está considerado dentro de los derechos de uso y apropiación del espacio público que todos y todas podamos intervenir un espacio público hecho precisamente para la libre expresión del yo. Que además de los y las graffiteras, pudiéramos usar desde una lata de spray hasta una pluma cualquiera para hacer uso artístico de los espacios públicos estatales que la propia Constitución otorga.

Los ya mencionados derechos culturales que están en la Constitución de la Ciudad de México no reflexionan el uso artístico que hacemos de la ciudad. Nuestra Constitución señala que los ciudadanos “de manera enunciativa y no limitativa tienen derecho a”³⁹⁴:

- e) Acceder y participar en la vida cultural a través de las actividades que libremente elija y a los espacios públicos para el ejercicio de sus expresiones culturales y artísticas, sin contravenir la reglamentación de la materia.
- f) Ejercer las propias prácticas culturales y seguir un modo de vida asociado a sus formas tradicionales de conocimiento, organización y representación, siempre y cuando no se opongan a los principios y disposiciones de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, de los tratados internacionales y de esta Constitución.

391 *Constitución Política de la Ciudad de México*, Ed. SISTA, Enero de 2019, Primera, edición 2017, p 9.

392 *Idem*, p 25.

393 *Idem*, p 29.

394 *Idem*, p 29.

- g) Ejercer en libertad su derecho a emprender proyectos, iniciativas y propuestas culturales y artísticas.
- h) Constituir espacios colectivos, autogestivos, independientes y comunitarios de arte y cultura que contarán con una regulación específica para el fortalecimiento y desarrollo de sus actividades.
- l) Ejercer la libertad creativa, cultural, artística de opinión e información³⁹⁵.

Finalmente, esta Constitución señala que “la Ciudad de México garantiza el derecho a la ciudad, que consiste en el uso y el usufructo pleno y equitativo de la ciudad fundada en principios de justicia social, democracia, participación, igualdad, sustentabilidad, de respeto a la diversidad cultural, a la naturaleza y el medio ambiente”³⁹⁶.

Lo que lleva a la siguiente pregunta por el lugar del graffiti frente a lo que declara esta Constitución: ¿es acaso que esta práctica tiene de ejecutarse en las sombras porque sus actores no gozan de dicho usufructo pleno y equitativo de la ciudad?

En una ciudad fragmentada donde, como señala Ramírez Kuri, los procesos y realidades sociales nos hacen ver que vivimos entre formas desiguales de relación, gobierno y producción geográfica, donde “lo público pareciera agotarse como espacio de todos y reinventarse como un proceso asociativo de resistencia al predominio de lo privado y de lo corporativo en la organización social del espacio urbano y en el reconocimiento de derechos y obligaciones que se expresa en el conjunto de prácticas sociales que definen formas diferenciadas y desiguales de pertenencia y de ciudadanía”³⁹⁷. En esta ciudad, actualmente, el graffiti que no se ha sumado a los procesos de predominio de lo privado y lo corporativo, se suma al lugar de la resistencia, en la que resisten sus actores con su invocación anónima.

Es signo de su resistencia la distribución de pintas en la ciudad, pues a simple vista parece que geográficamente proliferan en las periferias, en las zonas empobrecidas y de vez en vez se dejan aparecer en otros lugares. De hecho, una reflexión más profunda indica que justo en una ciudad desigual, tendiente a la privatización corporativa (que involucra personas físicas y morales) con apoyo del Estado, se impide que proliferen, porque los lugares privatizados tienen acceso a vigilancia, pintura y están ubicados cerca de otros lugares iguales, formando un cuadrante de privilegio exclusivo, al que para gran parte de la ciudadanía es casi imposible acceder.

395 *Idem*, p 29-30.

396 *Idem*, p 49.

397 Ramírez Kuri Patricia, *Hacia la reinvenCIÓN del Espacio PÚBLICO*, en Ramírez Kuri Patricia (coord.) *La reinvenCIÓN del espacio público en la ciudad fragmentada*, 2016, p 53.

El cruce de la práctica del graffiti frente a la práctica de privatización de la mancuerna estado-corporaciones, desdibuja la interpretación y la vivencia real de la justicia social, la democracia, la participación y la igualdad, que sugiere la Constitución de la Ciudad de México, porque varios de los actores del graffiti nacieron en espacios contrarios a estos derechos, espacios injustos, antide-mocráticos y desiguales.

En la historia del graffiti en México el juego entre legal e ilegal es constante. El derecho de los demás ciudadanos a intervenir, o no, los espacios públicos con expresiones visuales no ha sido seriamente discutido. La propia ciudadanía no parece tan interesada en disputar un espacio de intervención plástica para ellos mismos, como lo está por disputar otros derechos que se presentan más urgentes.

A manera de ejemplo, en una de las intervenciones en Iztapalpa a la que acompañé a Efeks, donde contaba con permiso de la dueña de la casa para intervenir, la propietaria me dijo que la comunidad de vecinos estaban en desacuerdo con los permisos que venía dando desde hace un tiempo a los graffiteros. Relata que los vecinos creen que si autoriza a unos cuantos, en poco la Unidad Modelo estará plagada de graffitis. Vemos que la comunidad pelea su criterio estético y otros aspectos subjetivos relacionados con el estatus y el estigma, que son tal vez los que pueden movilizarla para expresar un deseo estético del espacio vivo, y es la propiedad privada lo que en este caso defiende el criterio estético de la dueña del muro que Efeks intervino.

Considerando esto, viene a colación reflexionar sobre lo que en 1974 Henri Lefebvre defendía sobre el espacio social, la centralidad y periferia de las ciudades, enfatizando que:

el espacio social conlleva la agrupación actual o potencial en un punto, o alrededor de ese punto. (...) El espacio urbano reúne las masas, los productos en los mercados, los actos y los símbolos. Los concentra y los acumula. Quien dice «espacialidad urbana» dice asimismo centro y centralidad, actual o posible, saturada, quebrada, acosada, poco importa cómo, lo importante es que se trata de una centralidad dialéctica (...) su estructura (centro-periferia), las funciones sociales, las relaciones con el trabajo (los diversos mercados), y en consecuencia, con la producción y reproducción, con las relaciones de producción pre capitalistas y capitalistas, el papel de las ciudades históricas y del tejido urbano moderno, etc. Podría incluso llegar hasta los procesos dialécticos ligados a esa relación entre la forma y los contenidos: los estallidos, las saturaciones, las contradicciones, los asaltos librados por los contenidos expulsados hacia la periferia³⁹⁸.



Proceso creativo pieza
EFEKS Unidad Modelo,
2019

Fotografías Diario de
Campo Cristina Soria

En una ciudad construída como la Ciudad de México, donde hay un graffiti del centro y uno de la periferia. La centralidad del espacio recuperado en Regina 40, refiere a lo que Manuel Delgado señala como la museificación de los centros históricos. A propósito:

las ferias y los lugares de la Cultura llevan a cabo la misma tarea de hacer de veras real lo que necesitamos creer o lo que otros necesitan que creamos que es real. Surge el prodigo de cosas que son al mismo tiempo reales y virtuales. De hecho, la puesta en conexión de las ferias y los centros de cultura, los museos o los núcleos urbanos museificados no es arbitraria, ni tan solo original. Ya se ha evidenciado hasta qué punto estos dos marcos tienen mucho de intercambiable y contamos con el análisis de cómo se orientaron con criterios museísticos grandes festivales culturales destinados a un público familiar³⁹⁹.

El turismo, como parte de las condiciones de posibilidad que llevaron a cierta expresión del graffiti a la centralidad, tiene un fuerte peso. El interés de hacer una marca país apoyada en las centralidades, radica en que los lugares ubicados en el área de los centros históricos, cargan con fuertes significados, pues le cuentan al visitante aquello que los Estados requieren que seamos y evitan también que conozcan lo que no quieren difundir, construyendo para el turismo una imagen de quines somos. Como revela la Constitución de la Ciudad de México, ésta es “intercultural, tiene una composición plurilingüe, pluriétnica y pluricultural”⁴⁰⁰, de modo que los significados de los espacios tutísticos y centrales, tienen que sumar a la significación de nuestros edificios históricos y monumentos: la pluralidad cultural hoy bien vista y orgullosamente mostrada. Dado que los edificios del pasado no esparaba mostrarse desde este orgullo, hay que combinar y relacionar los edificios históricos y los monumentos con otras expresiones culturales.

El graffiti entra en esa mezcla de significados con la capacidad de sumar a la historia de los muros y al vestigio de la diversidad actual, lo que es, desde la experiencia arquitectónica, una rehabilitación que implica “conocer la historia de ese lugar específico, de su gente, re-

Pieza final de EFEKS en
su instagram personal 14
de febrero de 2019
<https://www.instagram.com/p/Bt4Wd5OFgOw/>

³⁹⁹ Delgado, Manuel. “Trivialidad y trascendencia: Usos sociales y políticos del turismo cultural”, en *Turismo Cultural, el patrimonio histórico como fuente de riqueza*, Coord. Herrero Prieto, Luis Cesar, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, España, 2000, p15.

⁴⁰⁰ *Constitución Política de la Ciudad de México*, Ed. SISTA, México 2019, p 11.



interpretar el sentido que se le dio al inmueble y llevarlo a una realidad actual, o aquella que nos concierne, que corresponde a nuestro tiempo”⁴⁰¹, y que desde la mirada de esta tesis, es una actualidad desigual, fragmentada y privatizada.

Manuel Delgado pone atención en el valor subjetivo que tiene esta mezcla de significados ubicada en los centros históricos globales, el cual dice que:

Los centros urbanos museificados, los edificios públicos singulares, los monumentos, los puntos marcados en los mapas turísticos, en los que aparece lo que merece la pena ser visto por sus valores históricos o artísticos, implican una cartografía en cierto modo mágica, que no es propiamente sincrónica, ni tampoco diacrónica, sino más bien anacrónica (...) Los monumentos y edificios destacados en las guías están ahí para significar, y para significar justamente el tiempo, o, mejor, la elisión del tiempo. Como objetos de autenticidad tienen lo que los demás puntos que les rodean en el espacio no tienen ni seguramente tendrán nunca: la capacidad de transportarnos a la infancia, al nacimiento, a la madre, al origen o incluso a vidas pasadas, realidades de las que la verdad o la impostura son del todo irrelevantes a la luz de la eficacia simbólica que ejecutan⁴⁰².

Por lo que la expulsión se convierte en la herramienta fundamental para hacer de los centros, o al menos del centro de la Ciudad de México, el centro imaginado y representado para ofrecer como ciudad museo a los visitantes externos.

3.1.1. Programas y proyectos

Con respecto a los programas, planes y proyectos institucionales cabe destacar que suelen encajarse en dos formas de interpretación del graffiti.

La primera considera al graffiti como un acto vandálico en contra de la ciudad y la sociedad en sí, donde sus productores están o pueden estar asociados al crimen y pueden ser reintegrados al tejido social, si se les enseñaran técnicas correctas y un buen criterio estético. Se considera que su inclusión les alejaría de la transgresión. El origen de la mayoría de programas públicos del siglo

Proceso creativo pieza
EFEKS Unidad Modelo,
2019

Fotografías Diario de
Campo Cristina Soria

⁴⁰¹ Cachú Gómez Juan Miguel, *Reciclaje urbano en la calle de La Santísima Centro Histórico Ciudad de México*, UNAM, México, CDMX, 2012, p 10

⁴⁰² *Idem*, p 15



graffitimexicooficial



Meme en la cuenta de
Instagram
@graffitimexicooficial



<https://cutt.ly/fhp1eOy>

XX que permiten el graffiti para la intervención de los espacios de la ciudad, se centra en eliminar la delincuencia y el vandalismo por medio de la práctica artística o de la creación de arte en los espacios públicos.

La segunda forma de interpretación del graffiti fundamenta sus políticas, planes y proyectos en la expresión artística, y concibe a los graffiteros como jóvenes que no han encontrado lugar en la ciudad, y que al proporcionárselos, se les salva a ellos brindándoles espacios de expresión y recuperando el espacio por añadidura.

Éste, es un enfoque más apegado al siglo XXI, pues se motiva el reconocer la potencia estética del graffiti como movilizador de cambios sociales. Los programas con este enfoque tienen que ver con revitalizar espacios, darles otro carácter, educar y enviar mensajes específicos a la sociedad a través del arte. En ocasiones este tipo de planes y proyectos institucionales consideran al arte en los muros como reactivador social y creador de espacios para el goce público y el acceso del turismo.

Al final de la tesis, he colocado dos cuadros que condensan ambas perspectivas, el primero, el cuadro número 6, reúne las acciones cívicas e iniciativas que identifican al graffiti como vandálico. El segundo, el cuadro número 7, condensa los programas e iniciativas institucionales con perspectiva del graffiti como expresión artística. Puede ser de su interés el orden que presentan estas iniciativas de acuerdo a los años en que se pronunciaron las mismas.

Los propios años de su surgimiento son indicadores de cómo la acción de los graffiteros en la ciudad se filtró en las autoridades generadoras de las políticas, los programas y las leyes. La política fue comprendiendo al graffiti, tanto en su dinámica como en la conveniencia de generar acuerdos y tenerlos de aliados. Por suparte los propios actores de este movimiento crecieron y también comprendieron la conveniencia de integrarse en la estructura gubernamental para desde ahí generar acuerdos, ingresos y lazos para la libre expresión de los muchos otros graffiteros que les precedían.

Vemos así un movimiento complejo, no sólo en su desarrollo, estética y expansión internos, sino en su presencia y legitimación a nivel institucional y social. Nos hace ver que en la Ciudad de México aún es mayor el estigma enfocado en el vandalismo, porque hay más programas y enfoques legislativos encaminados a la erradicación de toda expresión del

graffiti no autorizado que a la apertura de espacios para su expresión. También eviencia que la estética y expresión visual poco se relexiona a nivel legislativo, y la inclusión de todas y todos en el derecho expresivo sobre la ciudad se deja de lado.

En este trabajo busqué que dos unidades concretas de observación fueran abordadas desde algunas categorías particulares: el espacio público, la disputa, la comunidad, la ciudad, la comunicación, los niveles de iconicidad, la libre expresión del yo, la interpretación del inividuo desviado y los sentimientos anormales provocados por el arte en el transeúnte, como marco teórico metodoógico para pensar el tránsito del graffiti desde la transgresión a su práctica normativa, analizando y obervando su operatividad en la Ciudad de México.

Mi idea era que combinando categorías cimentadas en reflexiones teóricas con interacciones y relaciones sociales en espacios concretos se podrían obtener hallazgos para pensar este tránsito de forma más general. Lo que ofrece este apartado es una propuesta de la utilidad que brinda esta estructura teórico metodológica para generar reflexiones más profundas que no sólo abarquen propuestas teóricas o estudios de caso de manera aislada, sino que ofrezcan una praxis hacia la comprensión de un fenómeno altamente complejo que requiere de miradas que utilicen herramientas conjuntas para su mejor asimlación.

Los signos que es capaz de dejar el graffiti en una ciudad, visibilizan a su vez realidades de ésta que no veríamos si dejáramos pasar el graffiti, si lo diéramos por sentado. En el apartado siguiente veremos cómo se entrecruzan estos signos en la manera de interpretar este momento del graffiti con las propuestas teórico-metodológicas que en un principio se propusieron para esta investigación.

Persistente es el graffiti, no se puede acabar, no lo pueden detener, por su naturaleza salvaje, subterránea, ilegal, libre, liberador, libertador.

Nacido en el ghetto, en el barrio, los, las graffiteras, graffiteros, no crecieron en la opulencia, es como una plaga, somos como una plaga para lo establecido, para lo normado, para las y los normados y normadas.

DAVID BONILLA SERRANO

3.2. El estudio del graffiti y “los graffitis”

Este apartado es un pre-texto para compartir algunas de las características múltiples que encontré en mi propia investigación y que discrepan o coinciden con los casos de estudio concretos en la Ciudad de México. No busco una propuesta global de lo que es el tránsito del graffiti desde la transgresión al uso legitimado de los espacios públicos, pero considero que viene a cuenta mencionar algunos detalles que se revelaron en el tránsito por la ciudad, en entrevistas y durante la estancia de investigación en Valencia que enriqueció esta tesis.

Este panorama lo mostraré a partir de tres características: su posición en los espacios públicos, cómo se entrelaza la dicotomía legalidad-ilegalidad con el afuera y el adentro y cómo se experimenta. Las ciudades que toco son algunas otras ciudades mexicanas como Cuernavaca en Morelos, algunas latinoamericanas y algunas españolas.

Insisto en que la incapacidad de acotar al graffiti a una experiencia lineal heredera de alguna de las tradiciones que aquí se han mencionado, no es ni mi capacidad ni mi intención y que, por ende, mencionaré detalles significativos que rodearon mi investigación concreta de los dos casos de estudio: la escuela José Vasconcelos y Regina 40 en la Ciudad de México.

3.2.1. Tener un lugar en los espacios públicos: ¿legal o ilegal?

El graffiti de alguna manera es tan público como privado, se sitúa en el espacio público pero se emite, se piensa, se juzga y se gestiona desde la intimidad: ¿qué quiero pintar yo?, ¿qué puedo pintar yo?, ¿cómo lo miro yo?

De ahí deviene un doble sentido de la acción graffiti, una doble posición en el mundo. Tal vez como todos, como cada uno de nosotros cuando vamos al espacio público, somos a la par un serie de acciones e interacciones que nos constituyen en un aspecto íntimo: un yo, la propia expresión del yo y mostramos también un rostro que ocupa un lugar frente a los otros y lo otro y se apropiá, o no, del mismo en el espacio público posibilitando, o no, la libre expesión del yo. El graffiti, como práctica ejercida por un actor determinado, se adapta a cierto espacio público de una u otra manera y su adaptación implica un desarrollo de estrategias, técnicas y posiciones en el espacio social y físico para intervenirlo.

Por lo anterior, es determinante saber que existirán miradas del graffiti, que dependerán del actor, éste o ésta puede ser: quien lo ejecuta, la institución, los transeúntes, los vecinos, los dueños de una propiedad privada, grupos de investigación, fotógrafos o fotógrafas, documentalistas, entre muchos otros miembros de la sociedad e identidades con que coincidan. Cada uno juzgará tanto las interacciones que se dan a raíz de la acción del graffiti, como a los actores que las posibilitan desde su posición en el espacio social, desde la cuál interpretan las intervenciones en el espacio público y las consecuencias de posibilitarlas o erradicarlas.

Cuando Richard Sennett describió el espacio público como “aquejlos vínculos de asociación y compromiso que existen entre personas que no se encuentran unidas por lazos de familia o de asociación intima”⁴⁰³, refiriéndose a los espacios públicos anglosajones, nos dejó pautas para reflexionar diversas formas de espacio público desde nuestro propio lugar.

Más adelante, Sennett afirmó que las ciudades que estudiaba “se encuentran en estado de descomposición”⁴⁰⁴, y expresaba un largo proceso que culminaba en un repliegue de las personas hacia el terreno íntimo, como único espacio para encontrar “lo que se les ha negado en un plano ajeno”⁴⁰⁵. Parte de lo negado era una riqueza de puntos de encuentro que posibilitaran las relaciones de asociación entre extraños y, por ende, dieran cabida a una libre expresión del yo, no sólo íntima, sino especialmente pública.

La Ciudad de México presenta una mezcla de lo que él analiza con lugares que tienen aún

403 R. Sennett Richard, *El declive el hombre público...*, op, cit, p 16.

404 *Idem*, p 16.

405 *Idem*, p 30.

en el actual siglo gran riqueza de puntos de encuentro y una múltiple posibilidad de conflicto. Es decir, hay espacios en la Ciudad de México que no niegan la similitud con lo que Sennett estudió en París, Londres y Nueva York, y hay muchos otros que desbordan aquello que él añora: conflicto y puntos de encuentro.

Aunque, en efecto, la Ciudad de México ha priorizado también el movimiento del automóvil y ha sido inundada por la privatización en sus espacios públicos, tiene también una historia de grandes porciones de su territorio disputadas y conquistadas por la sociedad. Por medio de estas relaciones entre extraños, que Sennett menciona muertas, y que, en el caso de esta ciudad, se posibilitan a partir de objetivos comunes relacionados con la defensa de la vivienda, el agua, la identidad, y muchas veces la ilegalidad defendida hasta hacerla, por uso y costumbre, parte de la legalidad y la libre expresión como sucede con algunas expresiones del graffiti.

Sumado a esto, la realidad mexicana aporta a la escena del graffiti del siglo XXI un actor extraordinario, que en el análisis no se tocó a profundidad porque sólo resultaba tangente a los espacios estudiados, pero que se fue revelado en otros lugares. Este actor es el crimen organizado, específicamente el narcotráfico, que aparece como actor del graffiti al modificar los espacios públicos del país, lo que llevó a algunos actores del graffiti a desarrollar técnicas y estrategias diversas para posibilitar la expresión.

Otro punto revelado en esta investigación fueron las fuertes conexiones globales entre graffiteros nacionales e internacionales. Hoy en día muchos graffiteros viajan a diversos lugares del mundo a expandir su firma sin necesitar ni el apoyo, ni el reconocimiento, ni la autorización de un gobierno o de una marca en cualquier país para poder hacerlo. Así, tanto en la escuela José Vasconcelos como en el caso el Jardín Infantil Regina, observamos la importancia que tiene conocer a alguien para llegar a pintar en un espacio, ser parte de un grupo, integrar un crew, hoy en día a nivel mundial ocurre lo mismo y ocurre tanto de manera formal, como de manera informal.

3.2.1.1. El caso de Ozono

El viernes 24 de mayo de 2019, se dieron cita en la Escuela Nacional de Antropología e Historia una gran diversidad de personas que investigan, hacen o hicieron graffiti en México, para el sé-

timo año del evento Estéticas de la Calle, como parte del Posgrado en Antropología. El cierre de este evento corrió a cargo de la ponencia de Ozono, quien desarrolló el tema: Perspectiva en el tiempo de adrenalina: Graffiti mexa en el extranjero.

Lo que Ozono realiza a sus 22 años es conocido como graffiti aéreo⁴⁰⁶, prioritariamente ilegal, sus espacios públicos de preferencia son los espectaculares, tanto al frente sobre las marcas, como en la parte de atrás. Entre las ciudades conocidas por una variante de esta actividad está Tijuana con los llamados trepes, junto con Brasil, Copenhague y Madrid, pero en estas ciudades prioritariamente la intervención es en edificios de enorme altura.

Cuando Ozno relata la razón por la que incursionó en esta práctica del graffiti, señala antes que nada su lugar de enunciación. A propósito:

Yo vengo de Cuernavaca, empecé a pintar hace siete en el 2010 (...) Allá cuando yo empecé a pintar estaba mucho el narco, era muy peligroso caminar por la calle, te detenían así nada más por ir caminando sin hacer nada, así es que nosotros tuvimos que adaptarnos para poder pintar lo que queríamos hacer, porque ni con legales se podía. Así que era la manera de llegar más alto para tener más tiempo de que no nos mataran⁴⁰⁷.

Su lugar de enunciación no es sólo un espacio físico concreto, Cuernavaca, Morelos, sino también es el conjunto de ideologías que lo envuelven, ideologías propias y compartidas con las que él, como nosotros, viaja a otras latitudes, y como viaja con ellas lo determinan.

Así describe otras expresiones del graffiti en espacios públicos de Latinoamérica desde su mirada:

Cuando yo estuve en el extranjero me di cuenta de una cosa. Al mexicano siempre se le ha mostrado como un individuo muy relajado, por no decir *valemadre*. Sin miedo a la muerte, nos tienen un respeto, cierto miedo también por lo del narco, pero sí un respeto, por como somos, que todo lo tomamos a gracia; la muerte, jugamos con eso. Aquí también por eso lo de los espectaculares, el

406 El graffiti aéreo es la técnica del graffiti que se caracteriza por colocar el nombre o la firma en los espectaculares, que en Tijuana también es conocida como Trepe.

407 Ozono AdrenalineTeam, "Perspectivas en el tiempo de adrenalina graffiti mexa en el extranjero", Ponencia presentada en Congreso Estéticas de la calle, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, Auditorio Javier Romero, 24 de mayo de 2019.

metro, todo lo que se puede pintar que sí es muy peligroso, nos gusta mucho. Me di cuenta que en el neourbanismo como en el vandalismo, México está teniendo mucha influencia en el mundo porque muchos no se atreven a subirse a lugares a pintar, por mucho que sea legal. Que edificios de 40 pisos, ni aunque les pongan andamios ni nada porque es peligroso, pero pues al mexicano, si ve dinero pus le jala. Nos llaman locos por trepar a lugares, no sólo de noche sino hasta de día. Tanto la pintura en su versión artística como en el vandalismo ha ido aumentando en todo el mundo. En México la escena en estos momentos de graffiti aéreo no es tan grande. Más que nada en Brasil, tú ves a los Pixos que se suben a los edificios a hacer graffiti arriesgándose. Aquí casi no se ve eso, es como más *oldschool*, a lo Neoyorkino, (...) hacer desmadre en la calle y que te vean todos.

Luego de describir su lugar de enunciación, cómo vive como mexicano y lo que considera que nos miran otros, retrata las particularidades de otros espacios en Latinoamérica, comentando:

Estando fuera de tu ciudad también tu no sabes cómo es la policía. Tanto la policía como que te ven de turista, todos te quieren quitar el dinero, están viendo como comerte. (...) Cuando pasé la frontera de Cúcuta, que es la de Colombia para Venezuela, me secuestraron unos venezolanos porque como era extranjero creían que tenía dólares y yo nada más tenía mi mochila y no tenía ni celular, ya me lo habían robado, así que tenía que saber cómo manejar esa adrenalina (...) Las ciudades más peligrosas que he visitado son las de aquí de México: Guerrero y Tamaulipas. Cuando yo llegué aquí, llegué a Cancún y de ahí me fui a Reynosa, ahí en Reynosa no hay graffiti, porque está la maña⁴⁰⁸ muy cabrona, tú sales a la calle y no hay graffiti, y por eso me reconocieron porque yo llegué y pinté tres espectaculares y dos trenes (...) Los espectaculares los pinté yo solo y los trenes si me llevaron.

En cuestión política y todo eso es también que veas un poquito las noticias, cuando estuve en Venezuela, si no tienen para comer menos tienen para pintar, y luego lo ocupan para ponerle mensajes a Maduro, pues peor, casi todo su graffiti lo enfocan en esto, atacar. En Colombia no, ahí es como más... es caro. (...) yo creo que el graffiti en México es muy barato, a pesar de que suban los aerosoles aquí es muy barato, porque allá me costaba lo doble, lo triple los aerosoles que aquí, y eso que sigue siendo Sudamérica, bueno que es América, imagínate en Europa. Y allá como que valoran más eso, yo veía más piezas, más caracteres, o sea, no tanto como aquí que con \$100 compras 2 aerosoles, ¿no? o con \$200 dos caguamas y 2 aerosoles y haces un desmadre en la calle.

408

La maña es una expresión coloquial para referirse al narco o al crimen organizado, específicamente al narcotráfico.

Allá les cuesta más, si su salario es de 30,000 pesos, un ejemplo en Colombia y una pinta te cuesta 150,000 pesos o una pieza, valoras más eso, es como que le inviertes más. Tiene como ese valor, que yo me di cuenta (...) también los *crews* son más enfocados, valedores de Bogotá que son los VSK (...) o sea, con una crayola, con lo que sea, pinte y pinte y pinte, porque como les cuesta, lo aprovechan, y aquí es lo que yo siento que está pasando, aquí te lo regalan prácticamente, y lo desperdician⁴⁰⁹.

Aunque el narcotráfico como actor en el graffiti no se abordó en esta investigación porque en los espacios estudiados: una centralidad y una subcentralidad en la Ciudad de México, la forma en que el narcotráfico define la interacciones no es tan fuertemente determinante para el graffiti como en otros espacios del territorio mexicano. Este actor, tanto a nivel nacional como en la propia ciudad, tiene una clara participación en la vida de las calles, cosa que no necesariamente se revela en los relatos más globalizados y públicos sobre el graffiti.

Los graffitis en Latinoamérica son atravesados muy particularmente por la situación política y económica de su espacio de enunciación, como pudo verse en el testimonio. Jamás será lo mismo hacer graffiti desde un lugar que de otro, ni desde una posición en la sociedad que de otra.

En este sentido, la posición de un joven de 22 años que viaja por Latinoamérica con una mochila y escaso dinero, denota el apoyo de sus redes de contacto a nivel continente, que surgen gracias a la cooperación internacional que inspira el graffiti, relacionadas con compartir técnicas y, en su caso, valor. Entre sus contactos, menciona a BSK de Colombia, Best de Ecuador, X3 de Venezuela, así como otros graffiteros nacionales con bastante tiempo en el graffiti aéreo como es el caso del fallecido Ateo, quien apoyó a Ozono en su incursión en el graffiti.

Sus relaciones dejan ver que la idea de un espacio público muerto por las carreteras, la privatización y la reclusión en el espacio íntimo, es también transgredida por el mismo graffiti, en el espacio público latinoamericano, repleto de conflicto. Es posible que la muerte de estos espacios se deba más bien al exceso de conflicto que a su desaparición.

Los actores del graffiti hoy en día están construyendo una red de puntos de encuentro y están resignificando espacios públicos que pudieran haberles sido robados, privatizados, por las instituciones, los gobiernos neoliberales y el crimen organizado.

En las calles hay una lucha prioritariamente estética que le resta al Estado y al narcotráfico el monopolio de la violencia y se convierte en un bombardeo estético para pugnar por el derecho a la libre expresión y sobre todo al libre tránsito.

3.2.1.2. Un espacio público digital

Los actores del graffiti, muchos a nivel mundial, hoy tienen un público que se moviliza en torno al fenómeno, numerosas cuentas de Instagram publican graffiti en todo el mundo, investigadores y fans. En México, un ejemplo de ellos es la cuenta de Gustavo Valvidia de Nezahualcóyotl, él tiene años recorriendo la ciudad sumando tomas a su cuenta de Instagram (*lefokou7*) de las piezas hechas por los diferentes actores del graffiti en el espacio público mexicano. Hoy en día es conocido entre los graffiteros, y especialmente valorado, porque no hay una de sus tomas que no mencione al graffitero y al crew que lo ha creado. Les llama la atención su capacidad de averiguar el autor de la pieza, lo conozca o no.

Su contribución a la difusión del graffiti de esta ciudad es amplísima, así como su contribución a la conformación de un espacio público digital en donde se posibilitan y entrelazan interacciones; a nivel mundial es también reconocible.

También tiene el graffiti relaciones con la estética, la técnica y el arte, ¿qué sería del arte si no reflejara la sociedad que lo posibilita? El carácter ilegal que en ocasiones legitima al graffiti, lo hace del mismo modo que el carácter institucional que también le legitima. La diferencia es para qué y ante quién sucede esa legitimidad. El público que al graffitero importe definirá su práctica y su tendencia, las esferas a las que quiera acceder indicarán si prefiere el camino ilegal o el camino legal, ninguno deja de ser graffiti, su concomitancia es en sí lo que le hace graffiti en el siglo XXI. Un graffiti que se juega entre el afuera y el adentro entre lo público y lo privado, y es tangente al arte urbano.

A continuación, analizaremos el punto que me pareció más interesante para este tema y que surge también de la investigación de Sennett sobre el espacio público, comparada con el espacio latinoamericano, la idea de: *El individuo privado de su arte*.

Instagram

lefokou7 Siguendo

2,604 publicaciones 3,827 seguidores 4,372 seguidos

Gustavo Valdivia
#estonoesarteespurapinchadedestrucción 🇲🇽.
Venciendo al cáncer 🎩.
↗ Nezahualcóyotl

chunga_grafikapopular, star_twooo, busterduque y 15 más siguen esta cuenta

PUBLICACIONES IGTV ETIQUETADAS

The Instagram profile of lefokou7 displays a variety of street art and mural pieces. The top row shows a portrait of a woman with colorful hair and a large mural of a woman's face with intricate makeup. The bottom row shows a piece with stylized green and red graffiti, a close-up portrait of a woman's face, and a colorful mural featuring the word 'DÉPORTE'.

Instagram @lefokou7
<https://www.instagram.com/lefokou7/?hl=es-la>

Bienvenidos sean los ojos que ven el
espíritu divino a través del vuelo de la letra.
ORÍGENES

3.3.- De las disputas por el espacio público a través de la estética

Amamos la letra, me dijo Efekz, lo dijo repetidamente en las conversaciones que tuvimos. Siempre reiteró: -el graffiti tiene que tener letra.

Si, como señala Facundo Tomás, existe en la historia del arte una dialéctica, una lucha, una disputa entre las imágenes y la escritura, entre la racionalidad y la magia, "descubriremos una correspondencia entre la racionalidad y la escritura alfabetica, de la misma forma que se asentará la idea del pensamiento mágico en las imágenes (no solamente las visuales, sino en todo tipo de imágenes captadas por los sentidos); podrá comprobarse que la dialéctica entre ambos sistemas ha sido fuente de disputas a lo largo de la historia y también que las distintas épocas están definidas por la mayor o menor potencia del predominio de una de las dos"⁴¹⁰. En este sentido, ¿qué es lo que rige la época del graffiti desde sus inicios en el siglo XX a la actualidad?

Si según este autor, "la escritura es la técnica propia que fundamenta el pensamiento racional, así como el pensamiento mágico se basa en las imágenes"⁴¹¹. ¿Qué lugar entonces hay para el graffiti que es letra hecha imagen? y ¿qué lugar hay para aquel que luego dejó de ser letra para ser imagen?

Facundo Tomás señala que hay dos formas en que las obras humanas pueden posicionarse con el resto del mundo, de acuerdo al momento histórico y social en que son producidas y a la ideología que existe detrás de su producción. Esta forma puede ser añadiéndose a las cosas del mundo o separándose de éste. Estas dos formas de posicionarse en el mundo las explica de la siguiente manera:

(...) o bien se añaden a las cosas existentes continuándolas, es decir, pasan a formar parte del repertorio general de las cosas sin romper su continuidad esencial, entran en el mundo como un aspecto suyo más, yuxtaponiéndose al resto de los objetos de vida; o bien, señalan su separación

⁴¹⁰ Tomas Ferre, Facundo. *op,cit*, pp 19.

⁴¹¹ *Idem*, p 20.

del resto, se aíslan de lo real, convirtiéndose en un discurso sobre el mundo⁴¹².

Otra discontinuidad se da en la dialéctica entre el espíritu y el mundo, que ocupa por su parte a Richard Sennett en su texto *La conciencia del ojo*.

Ambas discontinuidades, la magia y la vida, el espíritu y el mundo serán expuestas a continuación a modo de sustentar la idea de que en esas disputas originales, se encuentra el temor profundo que hay por el graffiti, que al ser texto contenido en imagen, reconfigura el sentido milenario y espiritual que por años ha tenido el texto, y le coloca como una nueva vanguardia a los ojos que le miran; que al presentarse en el muro, uno que simbólicamente separa al espíritu del universo mundano, crea además una doble reacción de miedo que se materializa en un inconsciente rechazo a su expresión y una incapacidad de poderío frente a su mensaje inteligible, ya que es el poder el que genera sentido, y aquello que sale de su producción, asusta, pues “comunicarse es —dice Nietzsche—, originalmente, ampliar su poder al otro”⁴¹³.

De acuerdo a Facundo Tomás, “la separación entre materia y espíritu”⁴¹⁴ implica una escisión entre intelectualidad y sensorialidad, separar razón y emoción. Por su parte, Sennett también parece concluir que hay una importante relación dialéctica entre el interior espiritual y el afuera mundial que se ve reflejada en la forma en que se comenzaron a construir las ciudades europeas. A propósito:

En el Antiguo Testamento no separaban la vida espiritual de ninguna experiencia mundana. Al igual que los griegos, su existencia cotidiana se les antojaba colmada de las plagas divinas, del milagroso separarse de los mares, de las voces que hablaban desde las zarzas en llamas. Dios siempre estaba presente⁴¹⁵.

Ambos autores, desde distintas miradas, han situado momentos históricos que son, o bien, parte aguas, o bien, naturaleza de una forma de actuar social y estética futura basada en el cristianismo y su unión con el poder del Estado, convirtiéndose en una poderosa ideología rectora de lo espiritual, que se hace evidente en el arte y en el espacio material.

El momento hebreo de negación de la imagen que cita Facundo Tomás, coincide con el mo-

⁴¹² *Idem*, p 135.

⁴¹³ Han, *Sobre el poder*, Op, cit, p 33.

⁴¹⁴ *Idem*, p 31.

⁴¹⁵ R. Sennett, *La conciencia del ojo*, Op, cit, p 49.

mento de determinación del interior espiritual y el exterior mundano con relación al espacio citado por Sennett.

Según facundo Tomás, "la dialéctica cristiana entre la carne y el espíritu está en la base del pensamiento europeo y afectó de manera directa los problemas relacionados con la producción de imágenes"⁴¹⁶. Sennett, por su parte, señala que "la cultura judeo-cristiana, hasta en sus mismísimas raíces, se centra en experiencias propias de la dislocación espiritual"⁴¹⁷. Ambas posturas marcan un momento de escisión en la historia, en el que se separó el espíritu de la vida mundana.

De acuerdo a Facundo Tomás, fue a partir del siglo IV que los autores cristianos tomarían como núcleo de sus explicaciones la idea de hacer visible lo invisible y "contemplar lo espiritual en el mundo material"⁴¹⁸.

Por otro lado, Richard Sennett ubica que en el en el siglo V, año 412, cuando Agustín de Hipona escribió *La ciudad de Dios*,⁴¹⁹ y generó el fundamento teológico de una ciudad que en la materialidad de sus muros, construía un hogar para los intranquilos. Dotando a los muros y a las ciudades de un carácter espiritual, diferenciando la continuidad del entorno mundial, de la experiencia espiritual. A propósito:

Agustín creía en la visión religiosa, que en cuanto acto concreto y perceptivo, y no como simple metáfora visual, había de conducir a la postre a una vida interior que termine ya por cobrar forma materializada en cristal y en piedra y de aquellos tiempos y hasta hoy en día nuestra civilización se ha propuesto estar al menos a la par del desarrollo espiritual tanto mediante el ojo, como mediante la palabra⁴²⁰.

Para Agustín, la ciudad fue el fundamento que sirvió como base de una arquitectura de la separación y la distancia, de una arquitectura de la diferencia.

Puede verse que el proceso que llevó a separar el adentro del afuera, presenta cierta coincidencia con la separación entre el arte de la vida y el proceso por el que la letra⁴²¹ adquirió su carácter

⁴¹⁶ R. Tomas Ferre, *op.cit*, pp 45-46.

⁴¹⁷ T. Sennett, *La conciencia del ojo*, *op. cit*; p 20.

⁴¹⁸ Tomas Ferre, Facundo. *op.cit*, p 65.

⁴¹⁹ En latín De civitate dei contra paganos.

⁴²⁰ Sennett, Richadrd, *La conciencia del ojo*, *op. cit* p 21.

⁴²¹ Con respecto al pasado remoto de la letra me resta resaltar que tuvo un momento en la historia del cristianismo

sacro. ¿Cómo pueden repercutir estos procesos en el graffiti de las ciudades latinoamericanas?

Consideremos primero que los espacios que nos rodean, también contribuyen a la conformación de algunas de nuestras estructuras de pensamiento, y que nuestra posición en la ciudad suele delatar o traer consigo ciertas condiciones sociales y de clase a partir de la espacialidad.

Digamos que primero adquirimos un sentido de espacio público, posteriormente, interiorizamos los simbolismos que vienen con este espacio público y, finalmente, damos por sentada una jerarquía espacial, en la que nos ubicamos, por lo que “en una sociedad jerarquizada no hay espacio que no esté jerarquizado y no exprese las jerarquías y las distancias sociales, de un modo, más o menos, deformado y, sobre todo, enmascarado por el efecto de naturalización que entraña la inscripción duradera de las realidades sociales en el mundo natural”⁴²².

La inscripción duradera de las realidades sociales a la que se refiere Bourdieu, justifica que puedan encontrarse rasgos de los simbolismos descritos en el siglo VI europeo, en la distribución de las ciudades modernas, aún en las mexicanas, ubicadas tan lejos de aquella lógica. En especial porque aún estando en el siglo XXI, muchas de nuestras distribuciones espaciales conservan la geografía de antaño. De hecho, formamos nuestra propia idea de espacio público en convivencia con arquitecturas de diversos tiempos, donde cada una, guarda cierto simbolismo y cierta jerarquía que no pertenece solo al pasado inmediato. Aún cuando nos sorprendemos al ver las fotografías de nuestra ciudad apenas pasados unos años, parte de la distribución especial fundamental conserva un lugar en la construcción simbólica de los espacios en los que crecimos.

Facundo Tomás se pregunta lo siguiente:

¿Cuáles son las diferencias entre las imágenes y las letras? En ambos casos hay técnicas de pensamiento y en los sistemas se opera mediante el sentido de la vista; pero en tanto las imágenes

en que se le asignó un fuerte carácter sacro, el ya mencionado momento en que la letra representaba la palabra de Dios, de donde viene la futura práctica de la exégesis y que tuvo sus inicios en el siglo VIII cuando la literatura tomaba las cualidades expresivas propias de la pintura, tal cual “se hacía pintura en la auto expresividad y pintura que se volvía literatura para demostrar que las letras X,P,Y, anagrama de Cristo, formaban parte de una muralla tan sensorial como la propia carne del hombre-dios que representaban, y, así, eran las letras las que se transformaban en superficie plástica en el inicio del evangelio de Mateo en el Evangelio de Lindisfarne [s. VII]”.

422

Bourdieu, Pierre. *La miseria del mundo*. Op, cit, p121

concitan los otros cuatro sentidos a través de la visión, la lectura provoca un abstracción incluso del propio sentido visual, tendiendo a hacer que los ojos traspasen la materia de las letras para buscar un más allá significado; alcanzar el sentido de las letras es, en realidad, renunciar a ellas, rechazar su materialidad significante en aras de la comprensión que evocan⁴²³.

Pero cuando las letras se hacen imagen y, en sí, no pretenden que se rechace su materialidad significante en aras de ninguna comprensión, cuando la posición de análisis frente a ellas como lector docto en la diegesis no las hace más inteligibles, ni hace más claros sus mensajes, su presencia es un tanto violenta. Resulta así porque desacreditan una carga simbólica que da lugar a la élite en su capacidad de entender el simbolismo del texto. No por casualidad nos dice Byung-Chul Han, en su *Semántica del poder* que “el signo es “la impronta (a menudo dolorosa) de una voluntad sobre otra voluntad”⁴²⁴. La letra en sí trae su carga de poderío y la imagen carga por igual una disputa con esta por dicho poder. La imagen y el texto guardan una disputa estética que les puso en lugares opuestos desde el siglo VI, y cuando el graffiti se presenta, hace con estos simbolismos una fusión que desarticula dos relaciones de poder simultáneamente. El poder simbólico de los expertos de la diegesis, los intelectuales, y el poder simbólico de los iluminados con el don del arte y la precisión estética.

De acuerdo a Han, Nietzsche fue profundamente insistente en la conexión entre el poder como generador de sentido. Sabemos bien que la imposición de una lengua es un rasgo fundamental de una conquista. Y en México lo hemos experimentado en extremo, pues los Mexicanos impusieron el náhuatl, los españoles el castellano y, hoy en día, no se puede acceder a algunas esferas de poder si no se aprende un excelente inglés, sin contar que es rasgo de la élite intercalar expresiones del inglés aún cuando se hable entre mexicanos, cuya lengua materna es el español.

Según Nietzsche, son los soberanos los que determinan el horizonte de sentido, y su poder “articula el mundo nombrando las cosas y determinando su «hacia dónde» y su «para qué»”⁴²⁵. Por lo que las inteligibles letras del graffiti expandiéndose sobre las paredes de toda una ciudad, hieren a las concepciones simbólicas del espíritu y, a su vez, a lo arquitectónico, que resguarda lo espiritual dentro de sí y, por ende, a lo que simboliza como parte de la frontera de lo privado.

423 Idem, p 27

424 Han, *Sobre el poder*, Op, cit, p 33.

425 *Ibidem*, p 35.

Byung-Chul Han señala, siguiendo a Nietzsche, que “quienes desde siempre han inspirado en mayor grado a los hombres más poderosos, han sido los arquitectos. (...) Cuando el arquitecto configura el espacio, está engendrando una *continuidad formal* en la que él se recobra a sí mismo”⁴²⁶.

Hoy en día, la cercanía entre el soberano y el arquitecto, vista por Nietzsche, continúa posibilitando una serie de megaproyectos en las principales ciudades del mundo, lo que explica el encono hacia la expansión del graffiti, pues esta expansión hiere el simbolismo espiritual que tiene el muro, pero además hiere la carga simbólica que al muro se la ha sumado en el entramado avance del capitalismo neoliberal.

Dice Han que “el poderoso se da a entender por medio de vulneraciones y de «empujones» dolorosos. Así, las «vulneraciones del otro» son el «lenguaje de signos del más fuerte». Según esta semiótica del poder, en la que no obstante se produce sólo una intermediación pobre, los signos serían originalmente heridas”⁴²⁷. Lo que hace entender que el avance territorial de una expresión como el graffiti, se pone de frente a las vulneraciones de la convergencia entre el poder político y el capital privado, que expanden por el mundo su lógica de distribución espacial e imponen su estética, la normalizan y, luego, se encuentran que en cualquier lugar del mundo el graffiti se impone a su expansión.

Si, como dice Han, “el poder es un fenómeno de la continuidad. Le proporciona al soberano un amplio espacio para sí mismo. Esta lógica del poder explica porqué la pérdida total de poder se experimenta como una pérdida absoluta de espacio”⁴²⁸. Entonces, puede entenderse también el rechazo obvio de muchos actores a esta expresión, porque mientras que quien ejerce cualquier forma de expansión y de continuidad de sí mismo en el mundo, siente el goce de la expansión de su poder, aquel que se ve limitado por esta expansión, experimenta una “«sensación de sufrimiento y reconocimiento de un poder ajeno», el cual busca la «conquista del otro»”⁴²⁹.

Expuesto lo anterior, me interesa que se tome en cuenta la gran desigualdad que implican estas expresiones y expansiones de poder. En efecto es seguro que las expresiones del graffiti sobre un mega proyecto, representan una herida para los capitales privados y los gobiernos que

426 *Ibidem*, p 36.

427 *Ibidem*, p 33.

428 *Ibidem*, p 12.

429 *Ibidem*, p 32.

autorizan su expansión. Sin embargo, es evidente que el sentimiento de pérdida de espacio que pudieran experimentar los ciudadanos, que ven desaparecer sus derechos a espacios públicos, como zonas de encuentro entre extraños, más que como espacios de consumo y compra-venta, lo cual es muy distinto.

Muchos de estos ciudadanos gozan y validan la estética de las ciudades repletas de megaproyectos; algunos, tal vez, se encuentran inmersos en el lado gozoso de lo social, pero sucede que, a veces, comienzan a formar parte de una minoría, cuando sus terrenos son expropiados, cuando las rentas aumentan tanto que ya no pueden vivir en los sitios que prefieran, y descubren que lentamente y, un tanto, a propia voluntad se ven expulsados.

Estos ciudadanos pierden algo de espacio frente al espacio que ganan quienes sí pueden pagar esos suelos. Hay aquí una experiencia violenta, pues, según expresa Byung-Chul Han, cuando se ha creído vivir con “la noción de un actuar que se orienta de forma exclusiva al acuerdo y al mutuo entendimiento, o de una comunicación intacta y no distorsionada, (...) toda asimetría social parece ser una violencia”⁴³⁰. Dicha violencia, especialmente en los Estados neoliberales de las ciudades de Latinoamérica, es por mucho un arma que está casi totalmente monopolizada por los propios Estados que permiten la expansión del capital y del crimen organizado, que generalmente forma parte de la misma expansión.

Lo que sucede es que mientras no se viva esta experiencia de expulsión, aquellos que se encuentren cercanos al poder y que no lo limiten, estarán en contra de otras expresiones diversas y rechazarán la multiplicidad, como le llama Han, y llevarán a cabo una *expulsión de lo distinto*. “En un sentido intrapolítico, la violencia tiene siempre la función de un medio extremo de poder contra criminales o contra rebeldes, es decir, contra individuos sueltos o contra minorías que van desapareciendo, y que se niegan a ser sometidas por la opinión cohesionada de la mayoría”⁴³¹. Mientras las personas se encuentren cercanas al poder, entenderán como justicia, y no como violencia el utilizar, la fuerza contra los que consideran distintos, y no les parecerán violentos estos actos hasta que formen parte del resto social que sufre la expulsión.

Por otro lado, los expulsados experimentan una pérdida de poder y, por ende, una pérdida de espacio. Si, como se mencionaba páginas atrás, “la ocupación del suelo inaugura el ámbito legal

430 *Ibidem*, p 99.

431 *Ibidem*, p 93.

en general, y convierte por primera vez la tierra en un lugar”⁴³², el poder, entonces, se manifiesta y se experimenta como la expansión de los límites del yo sobre los otros y, por tanto, siempre tiene una correspondencia y una disposición espacial. Las disputas estéticas traen consigo, entonces, la carga simbólica de la expansión. Pero, no pensemos sólo en la estética del rascacielos, sino en la ubicación que ocupa y la repetición de la misma estética en toda la ciudad y lo que se derrumba o se tala para que ésta exista, así como en la visibilidad del cielo que se pierde.

De igual manera, en lo que corresponde a la estética del graffiti, pensemos la repetición de estilos en la ciudad, el lugar en el que proliferan, los muros y los estilos a los que se confrontan y cubren.

Si en el capítulo anterior me refería al poder como centralizador, al ubicar los proyectos de arte urbano y público alrededor del espacio de Regina 40, me interesa, en este momento, hacer ver que así como los capitales globales tienden a la expresión *ipsocéntrica* de su poder, aún por encima de una distribución territorial limitada a Estados nacionales; el graffiti tiende también a una expansión *ipsocéntrica*, más allá de los Estados nacionales, que sucede principalmente de dos formas.

El término *ipsocéntrico* se refiere a la *mismidad* que discute Derrida en su teoría de la desconstrucción. *Ipsocéntrico* es colocar al centro al sí mismo. Cuando Byung-Chul Han habla de que el poder es *ipsocéntrico*, se encuentra discutiendo lo que ofrece la teoría de la desconstrucción al estudio del poder con relación a la ética del mismo, señalando que “también Derrida se da cuenta de que la noción de mismidad y la de poder van juntas: «*La noción de fuerza (kratos), la de poder y la de dominio están contenidas analíticamente en el concepto de mismidad*»⁴³³. En esta mismidad se basa también la soberanía de un lugar político. La propiedad, la casa (*oikos*) o el capital también presuponen la mismidad del lugar. Por consiguiente, toda configuración de poder es *ipsocéntrica*⁴³⁴. En este punto, Han explica que “la ubicación significa la producción de un espacio organizado ipsocéntricamente, que todo lo alcanza metiéndolo y congregándolo en sí mismo”⁴³⁵. Más adelante da un giro a esta visión, que nos hará entender la expansión del

432 *Ibidem*, p 102.

433 J. Derrida, Schurken. *Zwei Essays über die Vernunft*, Frankfurt del Meno, 2003, p. 36.

434 Op, cit, Byung-Chul Han, *Sobre el poder*, p 104.

435 *Idem*, p 104.

graffiti y la de los capitales globales en todo el mundo. Pero antes, me interesa volver a las dos expresiones de la expansión del graffiti.

La primera de ellas refeiere a una sola estética, la segunda implica dos diferentes estéticas en la relación centro y periferia. En la primera, se involucra el *tag*, la *bomba* y la *pieza* únicamente, mientras que en la segunda se amplia toda la diversidad del graffiti que venimos trabajando; incluye, por tanto, los diversos grados de iconicidad.

Llamaremos a la primera forma de expansión del poder del graffiti: bombardeo. Esta forma de ocupación implica llenar la ciudad con el estilo propio del graffiti, el cual debe ser rápido, arriesgado y casi todas las veces es ilegal. Como se explicó al principio, aquí importa colocar el nombre, pero este nombre debe conservar el mismo estilo y de preferencia perfeccionarlo; en esta acción importa primero el lugar, un lugar que sea visible y, luego, la elección de más lugares visibles, y si es posible todos arriesgados. La expansión de la firma de una graffitera o graffitero pudiera verse como una bomba atómica, ya que empieza en los alrededores del lugar al que tiene acceso el actor, donde puede saturar con más fuerza y, con los años, se expande y llega a ocupar toda la ciudad; se extiende tal vez al país y abarca también otros países. Dado que se trata de una sola persona, es posible que la fuerza con la que se expanda a lo largo del mundo disminuya. Sin embargo, hay algo interesante en esta forma de ocupación y es: hasta dónde no puede llegar la persona llega el estilo.

Es por eso que cualquiera sabe cuando ve un graffiti, porque las letras a lo largo del mundo comparten una serie de coincidencias visuales, y porque quien se asume como graffitera o graffitero, asume cierta sintaxis visual y crea su estilo, pero éste se suma a la serie de trazos y proporciones del graffiti. De modo que además de los contactos e interacciones a nivel mundial, el graffiti como movimiento crece por la repetición de su estilo a lo largo del mundo, viaja en diferentes nombres y presenta diferentes letras, pero comparte la voluntad estilística en todos sus actores, que ocupan voluntariamente como insignia, al unirse a ese gran grupo⁴³⁶.

La segunda forma en la que se expresa la expansión del poder en el graffiti, la llamaremos cen-

436 Llama la atención que lo que Abelina Lesper despreciaba en su encuentro con graffiteros en el Museo de la Ciudad de México, es precisamente lo que le da al graffiti su expansión global: la congruencia estilística que busca la propia expresión del yo y acepta su lazo con la comunidad.

tro-periferia, y tiene una fuerte relación con la expresión territorial del poder político y el poder del capital en las ciudades. Se refiere a la proliferación de diversos grados de iconicidad del graffiti en la ciudad, y cómo se relacionan con otras expresiones del poder en la misma para conseguir dichas ocupaciones. Una muestra de esta expresión es lo que sucede en el Centro Histórico de la Ciudad de México, ya que el tipo de estética que el poder político permite en ciertos espacios es el mural de gran formato con y alto grado de iconicidad, cuyo único lazo con la estética del graffiti tradicional es el estilo de la firma que se coloca al final de dicha representación. A más lazos con la expresión del poder estatal y económico, mayor grado de iconicidad se encuentra.

Aunque no es mi interés encasillar la práctica del graffiti al estilo del *tag*, la *bomba* y la *pieza*, identifico que la fuerza de expansión común, que va más allá de la persona, está en ese estilo, por lo que si se minimiza ese lazo, el poder de expansión territorial es unipersonal, y la forma del ejercicio de expansión del poder en el territorio, se limita a lo individual, dependiendo sólo del poder del yo, por lo que abarcará menos espacio y le será más difícil llevar consigo a sus pares.

Como es de suponerse, esta característica actual del graffiti puede encontrarse ligada al estilo de la ideología neoliberal. Por cierto, señala Han que en la ideología neoliberal se vierte en el actuar y ser de aquellos que habitamos dentro de su estructura, "hoy se habla mucho de autenticidad, como toda publicidad del neoliberalismo se presenta como un atavío emancipador, ser auténtico significa haberse liberado de pautas de expresión y de conductas pre configuradas impuestas desde fuera. De ella viene el imperativo de ser igual solo a sí mismo, de definirse únicamente por sí mismo, es más, de ser autor y creador de sí mismo"⁴³⁷. Para Han, esa búsqueda de la autenticidad "es la forma neoliberal de producción del yo. El yo como empresario de sí mismo se produce, se representa y se ofrece como mercancía. La autenticidad es un argumento de venta"⁴³⁸. Con esto no pretendo devaluar la capacidad creativa de quienes hacen estos grandes murales, pues me parece que es muy difícil quedarse al margen de un entramado en el que está inmersa la sociedad, pero me detengo aquí a modo de visibilizar dos distintas formas de expresión de poder en la práctica del graffiti.

Mencioné anteriormente que Byung-Chul Han da un giro a la visión del poder como expansión *ipsocéntrica* en un territorio, cuando se pregunta qué pasa con el poder a nivel global si no

437 Byung-Chul ,Han, *La expulsión de lo distinto*, Ed. Herder, p 37.

438 *Idem*, p 37.

existe una sola centralidad mundial que lo atraiga todo hacia sí misma y describe que “el proceso de globalización hace que la vinculación territorial del poder sea más laxa”⁴³⁹. En este sentido, la relación del lugar con la expansión del poder cambia, mas no desaparece. Han señala que el mercado mundial se dispersa en “una multiplicidad de formaciones de poder económicas o políticas”⁴⁴⁰. Hablamos, entonces, de un poder difuso, “un poder anónimo sin centro, sin imputabilidad y sin una clara estructura de responsabilidad”⁴⁴¹. Señala, siguiendo a U. Beck en *poder y contrapoder*, que de este modo, por ejemplo, “una empresa transnacional representa una formación de poder. Su organización descentralizada no significa una difusión estructural, se trata más bien de un espaciamiento estratégico. Una organización descentralizada incluso puede engendrar más poder que una organización centralista”⁴⁴².

Regresando al graffiti, creo que las dos formas de expansión del graffiti arriba nombradas como *bombardeo* y *centro-periferia*, reflejan formas de expansión del poder difuso similares a la expansión actual de economías multinacionales⁴⁴³.

Ahora, quiero entrelazar las ideas de Byung-Chul Han sobre el poder como expansión en el espacio concreto y la ruptura entre imagen y letra, y afuera y adentro como continuidad espiritual. El *bombardeo* en las ciudades forma parte de las cosas del mundo, se suma a la arquitectura de los espacios, y nadie más allá de sus allegados le miran como una obra de arte, menos como una representación. Cuando aumentan sus niveles de iconicidad y se usa para decorar el entorno, en la expresión que llamamos *centro-periferia*, deja de ser parte de las cosas del mundo, pues al representar los sucesos cotidianos adornando las ciudades con murales, cambia su forma de estar en el mundo, y se convierte en un discurso sobre él, en cierta forma se separa un poco de lo real y, más bien, lo narra, tal como señala Facundo Tomás en relación a las formas en las que las imágenes habitan el mundo.

439 Byung-Chul Han, *Sobre el poder*, *Op. cit.*, p 104.

440 *Op. cit.*, p 144.

441 *Idem*, p 144.

442 *Idem*, p 144.

443 Menciono a estos mercados porque más arriba hablé de como representa el graffiti una limitante en la expansión de muchos de estos capitales en el espacio social. Dado que considero que los actores del graffiti son personas que generalmente han sido afectadas por la reducción de espacio, que en las ciudades genera la ocupación y expansión que el capital privado ejerce en el territorio común de los Estados nacionales, con su tendencia a la privatización de lo público.

De modo que, en efecto, la práctica del graffiti despliega poder al expandirse en los espacios públicos y privados, y esta expansión sucede de dos formas, siendo parte de las cosas del mundo o haciendo discursos sobre éstas.

El modo en el que una ideología neoliberal empapa este producto cultural, es que cuando el graffiti se expande encriptado en el bombardeo, forma parte de las cosas del mundo y su expansión no es unipersonal; simboliza un movimiento conjunto que sucede en el planeta a mano de diversos actores que comulgan con el estilo expresivo. Dentro de dichos parámetros de estilo acceden a sumar su nombre al movimiento identificándose con este primero y, luego, posicionando su individualidad sólo mediante sutiles rasgos; se suman al movimiento por el acuerdo no expreso de asumir el estilo de la comunidad, primero, y de resaltar su expresión individual, después.

Por otro lado, cuando esta expresión pasa a hacer discursos sobre las cosas del mundo, moviéndose de la periferia a la centralidad, se vale de la pureza técnica y de la capacidad de la representación de un actor único que destaca por encima de la comunidad y sustenta una expansión de poder unipersonal.

Otra cosa, así como los capitales hoy en día tienen lazos y acuerdos extrafronterizos para la expansión de sus capitales, la expresión del graffiti se vale de lazos y acuerdos extrafronterizos basados en la comunidad, misma que comparte la pasión por el estilo gráfico y el estilo de vida del bombardeo. El apoyo que se dan diversos jóvenes del mundo entre sí, para que cada uno logre expandir su firma más allá de las fronteras de su barrio, recibiendo y guiando a contactos extranjeros, de quienes posiblemente sólo conocen la firma, permite que el graffiti estienda su ámbito de poder y permanezca en el tiempo, tal como se pudo leer páginas atrás en el caso de Ozono. Evidentemente, con menos medios y regidos por las leyes fronterizas que cada país tiene para ingresar a sus territorios, y no por la libertad global que gozan los acuerdos de mercado.

Cuando los propios gobiernos solicitan específicamente a uno de los autores afamados en el graffiti su presencia en sus espacios públicos, los lazos extrafronterizos son entre individuo y Estado, y aquél parece llegar ahí únicamente por sus habilidades individuales de representación, como sucedió en el Estado de México en 2016, cuando Guido Van Helten recibió la invitación de ese gobierno para participar en el proyecto #lacalleestuya, y contribuir a la formación de una galería urbana para el teleférico de Ecatepec.

Ambos caos reflejan una expansión de dos estilos diferentes de graffiti en el espacio público,

por un lado, una expansión comunitaria del movimiento y, por otro, una expansión que parece referir a la lucha y el talento individual.

Así como en su momento la disociación entre letra e imagen rompía una continuidad espiritual, puede verse en los saltos dentro de los niveles de iconicidad cierta ruptura con el espíritu comunitario y los lazos con la práctica neoliberal, que es una necesaria respuesta a habitar el propio entorno neoliberalizado.

Se entiende, por ende, la fascinación originaria por la letra sobre la imagen, la disputa estilística entre vieja escuela del graffiti, y el actual graffiti mural cargado de iconicidad, y también es comprensible la disputa entre lo legal y lo ilegal, y lo que puede significar que el carácter transgresor del graffiti se pierda al interactuar con las instituciones.

Pero en un mundo donde la fractura y la discontinuidad son los ejes que reconfiguran el imaginario de ciudad, (ciudad material y, por ende, ciudad social), la categoría de disputas estéticas considera la posibilidad de que la estética de las piezas y el lugar en el que se encuentran, delineen formas de poder en el graffiti y en las ciudades, que son además un contra peso o limitación ante el uso indiscriminado del poder económico y estatal en los espacios públicos.

El afuera y el adentro definido desde las unidades de observación propias a esta tesis nos sirven para pensar desde dónde se está construyendo ciudad. Por un lado, como dice Sennett, si “lo que caracteriza a nuestra manera de construir la ciudad es ese amurallamiento de las diferencias que existen entre las personas, dando por sentado que dichas diferencias tienen más probabilidades de resultar mutuamente amenazadoras que mutuamente estimulantes”⁴⁴⁴. Desde esta mirada la conquista de la disputa estética por parte del graffiti es la de la expulsión por medio de una forma de inclusión en la política pública.

444

R. Sennett, *La Conciencia del ojo*, Op. cit. pp 12-13.



Disputa estética en Facebook 2018, <https://cutt.ly/Dhp0Kae>

Escuela en ciudad de México

Fotografías Diario de Campo Cristina Soria



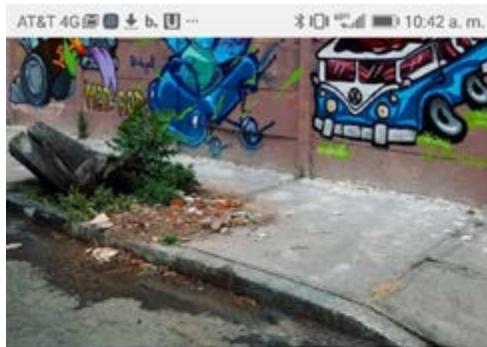
Disputa de Madox con la policía en la calle de Bolívar Esquina Eje 5, Benito Juárez

Descripción de como quisieron levantarlo, pero los vecinos que autorizaron salieron

<https://www.instagram.com/madox.com/>

Historia en Instagram de @Madox.com, al acudir a la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales a borrar pintas de los estudiantes que solicitando un mejor menú para los becarios en la cafetería.

<https://www.instagram.com/madox.com/>





**Una
invitación
abierta...
a manera de
conclusiones**

Pero ver, en un sentido enfático, siempre es ver de forma distinta, es decir, experimentar. No se puede ver de manera distinta sin exponerse a una vulneración.

Ver presupone la vulnerabilidad⁴⁴⁵.

BYUNG-CHUL HAN.

Capítulo 4. Una invitación abierta, a manera de conclusiones.

Esta investigación se escribió un tanto como el graffiti en el siglo XXI, es decir, en diversos espacios, algunos públicos y muchos privados: bibliotecas nacionales e internacionales, departamentos, congresos sobre graffiti, plazas, calles, salas de espera, aeropuertos y dispositivos multimedia. El proceso me reveló que no hay posturas ni miradas estáticas. No sólo cada graffitero responde a su parecer de acuerdo a lo que experimenta en su acción, sino cada investigadora o investigador tiene como verosímil una cierta mirada. Lo que pareciera un tema simple es de lo más complejo, pues no existen acuerdos entre los artistas y los investigadores, mucho menos entre los diversos miembros de la sociedad; sus criterios para mirar las intervenciones en el espacio se adaptan de acuerdo a la belleza que encuentran en las expresiones, a la relación con el espacio material y social que tengan, y a las posturas que existen respecto a lo público y privado y, por ende, a la propiedad sobre ello.

Esta tesis comenzó con la idea de que el graffiti en la actualidad ha transitado desde la ilegalidad en sus inicios a una actual institucionalización. Pensaba yo que era posible que el graffiti se hubiese posicionado en la estructura institucional de una sociedad bajo un costo, es decir, el de ser subsumido por la misma, perdiendo su carácter. De ser así, me parecía importante comprender cómo pasó.

Hoy sé que no fue tan fácil. Ser subsumido es uno de los caminos posibles de productos culturales como el tatuaje, el skate, el reggaetón, o cualquier expresión común a un grupo social en resistencia que adquiera potencia social. Cada uno de estos productos pueden ser, como señaló Marcuse, subsumidos y, tal vez, eliminados. Pero lo complejo está en cuestionarse: ¿cómo se

juega la relación con un sistema hegemónico? y ¿qué ganancias y pérdidas tiene dicho producto cultural, así como que potencia conserva o pierde en tal proceso?

Hoy considero que más que afirmar que un producto cultural es eliminado, hay que cambiar la afirmación y preguntar: ¿es eliminado? porque en cada caso, estos productos culturales pudieron haber escalado la hegemonía y derrumbado creencias, posturas o estructuras opresoras. Precisamente, la pregunta por cada caso fue la que generó múltiples vertientes en esta investigación, y me llevó a encontrar varias aristas, de una sola expresión, que dependen del tiempo y del lugar concreto en el que ocurre el graffiti.

A partir de estas reflexiones fue como este trabajo se fue densificando, en principio construyó una orientadora hipótesis originada en una pregunta central y dos preguntas paralelas. La pregunta central: ¿qué interacciones se dieron en el tránsito de la transgresión a la institución legal en el graffiti de la Ciudad de México? Implicaba la participación activa de personas relacionándose entre sí para posibilitar este tránsito, implicaba humanizar el movimiento y entenderlo activo en un intercambio social.

De esta pregunta surgieron, entonces, otras preguntas secundarias que acompañarían tanto el trabajo de investigación documental, pues quería saberse quiénes participaron y posibilitaron las acciones, es decir, la pregunta sobre los actores. Asimismo, si el movimiento había cambiado y habitaba nuevos lugares, si se posibilitaba en él un refinamiento estético y nuevas maneras de intervención, si era probable que existieran muchos más actores en él que en un principio, por lo que era fundamental preguntarnos: ¿cómo se resignificó el graffiti como producto cultural a partir de la inclusión de nuevos actores? y ¿cómo este cambio le llevó al reconocimiento institucional?

Así fue que de estas preguntas se generó también una hipótesis central de la que se derivaron dos secundarias, es decir, la hipótesis central afirmaba que: El graffiti ha transitado de la transgresión a la legalidad respondiendo a procesos de migración, transculturación y apropiación del espacio por parte de poblaciones marginales en busca de un lugar de expresión. Si bien cada ciudad muestra sus diferencias, la Ciudad de México presenta en la actualidad una expresión de este tránsito.

De ahí, se construyeron dos hipótesis secundarias, la primera referente a la práctica del graffiti en el espacio público, donde se le daba importancia al lugar en el que dicho graffiti se posibilitara, proponiendo lo siguiente: La práctica del graffiti implica disputas por el uso de la propiedad

pública y privada, por la identidad de un territorio y el arraigo en el mismo. Dichas disputas se ven expresadas con acciones como cubrir los muros intervenidos (con otro tipo de graffiti o con un color para la fachada), la creación de políticas represivas o incluyentes, la recuperación de espacios para actores elegidos, la privatización de los muros para marcas comerciales, o bien, la repetición de íconos o frases que identifican a una comunidad con un espacio.

Finalmente, con respecto a lo que podría pensarse sobre su significado al momento de sumarse actores, prácticas y espacios, me atreví a pensar que: El graffiti, en efecto, se ha resignificado a partir de la inclusión de nuevos actores, mostrando que, si bien conserva un significado general como forma de transgresión en el uso y apropiación del espacio público, ha adquirido también nuevos que tienen que ver con las representaciones políticas y la expresión estética. En la Ciudad de México se fortalece o debilita su nivel de denuncia de acuerdo a su ubicación en lugares centrales o periféricos, es decir, a un espacio más central menor la denuncia.

Estas preguntas e hipótesis conformaron el desarrollo de la investigación de la que en adelante, se especifican los principales hallazgos.

4.1. ¿Qué es graffiti a partir de su tránsito?

A raíz de esta investigación se ha entendido el graffiti en relación al tiempo y al lugar donde se ha estudiado, por lo que se llegó a la conclusión de que el graffiti, desde sus inicios, es la intervención de texto a modo de imagen en el espacio público, configurada por la relación entre el tema, el lugar desde que se enuncia dicho tema (lugar de enunciación) y quién lo combate o aprueba.

Esta propuesta, captó el entrelazado entre acción (que implica la intervención, el tema y la estética) mensaje, lugar y actores al hablar del graffiti.

Al llevar la propuesta teórico-metodológica a los espacios públicos que se estudiaron, cobró valor la propia acción del graffiti, pues el graffiti no es graffiti únicamente al ser obra terminada, en su práctica importa tanto la obra terminada como la expresión de poder y resistencia frente a la privatización de los espacios, y el que el cuerpo entero posibilita el trazo, haciendo así parte del lugar.

Por un lado, en el nivel puramente estético se observó que en el tránsito del graffiti de la transgresión a la legitimidad, la práctica salió a la luz, donde los ciudadanos llegamos a disfrutar

de la experiencia de ver al graffitero pintando, y la práctica generó un público que gozaba de ver esta acción; por otro lado, en el mundo del arte el graffiti como obra sumó a la pieza terminada la experiencia de contemplación.

Hoy en día, el graffiti es un arte en acción. Requiere abiertamente de la visibilización de la práctica, es decir, la pieza finalizada incluye al espectador en el proceso de creación. Cuando el proceso de conformación de la pieza se suma a la totalidad de la misma, ésta se legitima como arte.

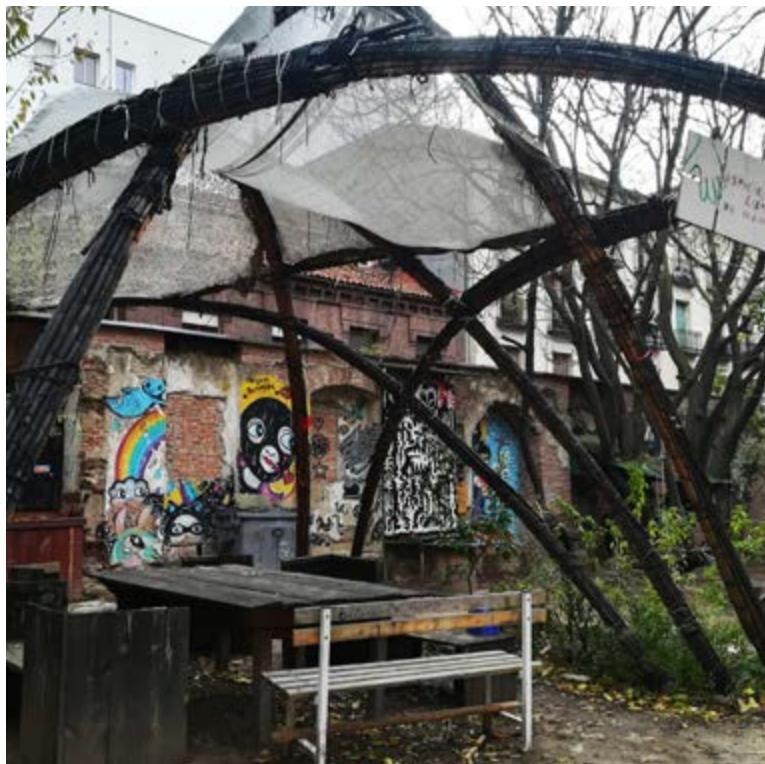
Por otro lado, aún frente a esta transparencia, permanece el estigma sobre los espacios y las personas, ya que la estética que define un espacio público, resguarda otras disputas y distribuciones del poder.

Las personas o grupos que logran expandirse en las geografías de la ciudad, imponen su estética, no sin enfrentarse al rechazo de quienes tienen otro criterio. Este hecho no es un hallazgo exclusivo de la Ciudad de México; ciudades de diversas partes del mundo reflejan este juego de rechazo y aceptación que manifiestan una expresión global del graffiti del siglo XXI, atravezado por una distribución desigual del espacio.

-Legitimidad comunitaria: lugares santuario y participación ciudadana

Así como se discutió el espacio cerrado del Jardín Infantil Regina como un santuario para la expresión del graffiti, en la ciudad de Madrid, en la calle de Doctor Fourquet número 24, existe *Esta es una Plaza*, un espacio recuperado por la comunidad de vecinos del barrio y gestionado por ellos mismos. El ayuntamiento cedió el terreno a la comunidad por un periodo, pero a la luz de la riqueza de puntos de encuentro entre vecinos, se reclamó la apropiación comunitaria indefinida de este espacio público en el centro de Madrid.

La estética y quien interviene el espacio depende de un concenso comunitario, por lo que ahí se manifiesta expresamente el juicio del gusto de quienes viven el lugar. A propósito, Luis Eloíriaga en entrevista para el programa La aventura del Saber en Radio Televisión Española señala lo siguiente:



Hemos huido de todo lo que sea una marca comercial; una multinacional. No queremos ningún tipo de slogan, ni que aparezca nunca con nosotros una marca comercial. Entonces, eso ha dado lugar a que sea un público, de alguna manera, alternativo el que hace propuestas⁴⁴⁶.

-De la transgresión a la legitimidad en la ciudad de Valencia

Transgredir, rechazar y aceptar la práctica del graffiti en la ciudad de Valencia tiene gran relación con los cambios de uso de suelo de los espacios y con la pureza técnica y expresiva de los y las productoras de graffiti, tal como señala Jorge Montalvo, quien transitó del barrio Grao a Benimaclet, llegando a la centralidad a El Carmen y regresando a Grao con el nuevo nombre Maritim (Grao):

Mi barrio era obrero y pobre. (...) En plena adolescencia, me dediqué a explorar los peligros propios de hacer grafiti. Sabía que era algo que no estaba bien visto. Había que esconderse y apostar por el momento idóneo para pintar tu pieza de la forma más rápida posible y no ser visto.

Recuerdo también charlar con compañeros del instituto de las crews, de sus diferencias y de cómo solucionaban sus desencuentros. En ese momento me fascinaba. Había disputas entre crews por haberse tachado una firma o por tapar un grafiti con el tuyo y lo solucionaban sacando pistolas.

En ese tiempo no se podía faltar el respeto a un grafitero, y también había grados o jerarquías. Había grafiteros intocables como Same o Cepo.

ESTA ES UNA PLAZA
Doctor Fourquet número
24, Centro de Madrid,
2018

Fotografías Diario de
Campo Cristina Soria

En tiempos de instituto mi barrio estaba cambiando. De ser las afueras de la zona portuaria, pasó a ser un barrio con intención de renovarse. Se construyó mucho al rededor. Donde

446 La aventura del saber, "Esto es una plaza", [En línea], RTVE, La aventura del saber, 29 de marzo de 2019, Dirección URL: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-aventura-del-saber/aventura-del-saber-esta-plaza/2572375/> Fecha de consulta: mayo de 2019.



había chabolas, huertos y edificios industriales en ruinas, empezaron a levantarse edificios altos y pretenciosos generando un collage muy curioso y carente de identidad. Había gente que vivía en casas hechas de cañas, madera y productos de deshecho, flanqueadas y cada vez más reprimidas por edificios de 12 alturas con garaje y vigilancia.

Actualmente hay más graffiti. Creo que ya no está tan mal visto por la opinión pública y se puede ver en persianas, paredes e interiores de comercio pintadas con graffiti. Son grafitis que los propios propietarios demandan y pagan por este trabajo. En este sentido, sí que se nota un cambio de actitud de la sociedad frente al movimiento y la estética del graffiti⁴⁴⁷.

Tanto el cambio en el uso del suelo de los espacios y la revitalización de los barrios por parte de los Estados, así como el mencionado tránsito de calidad, experimentación, cuidado técnico y una postura seria con respecto a su trabajo, parece ser frecuente en la aceptación que un entorno determinado tenga de la estética del graffiti. En este sentido, el deseo de pintar los lugares centrales de las ciudades implica un reto personal, así como una vena de competencia lúdica; competir, jugar e interactuar con los otros, con aquellos que son buenos, ser parte de “los que pudieron llegar hasta ahí” y entender que para quien ejerce esta forma de arte acción, la mirada está siempre en la calidad de la técnica, en la estética, en el trabajo duro y en la conquista de la mirada de los pares y de los otros, de esos otros que conforman también el espacio social.

A propósito, como señala Jorge Montalvo:

El Carmen,
Comunidad Valenciana

Mercat de Rojas Clemente
Plaça de Rojas Clemente,
46008 València,

Plaza Bocha
Valencia, Comunidad
Valenciana, España

España, 2018
Fotografías Diario de
Campo Cristina Soria

Se aprecia una evolución técnica. Hay muchas más herramientas para pintar (cabezas⁴⁴⁸ para diferentes trazos, finos, muy anchos, más difusos, etcétera. También se ve una importante vertiente de artistas que prescinde del aerosol y pinta con brocha y pincel sus muros.

Organizábamos un festival de arte que incluía el graffiti. Nos gustaba más llamarlo

447 Jorge, Montalvo, *Entrevista electrónica*, Soria Valdés Cristina, Valencia, Barrio de Maritim. España, 3 de abril de 2017,

448 En México, las cabezas son las válvulas.

*Street art*⁴⁴⁹, el concepto es menos concreto e incluye más manifestaciones creativas. Ahora hay más movimiento de festivales de graffiti⁴⁵⁰ en los barrios, y apoyados por ayuntamientos e instituciones se vincula con una apertura política a la reivindicación y exigencia de cambios en la sociedad, y por qué no a hacer una ciudad más viva y menos gris⁴⁵¹.

En muchas ocasiones (...) en Valencia hay mucha gente dedicada al graffiti y cada uno ha generado un estilo propio muy reconocible. Es el caso de: Deih, Julieta, Escif, Hyuro⁴⁵² o Sr Marmota, (todos ellos de la Xlf crew) entre otros⁴⁵³

El elemento que a veces no se ha considerado, es que no sólo es la institución la preocupada por unirse a estos artistas, sino que ellos mismos manifiestan dicha preocupación. El estilo se ha sumado a la práctica del mercado del arte: exposiciones, vender obra y tener representantes.

En la ciudad de Valencia, al igual que en la Ciudad de México, los apoyos de las instituciones para el graffiti siempre se relacionan con su grado de iconidad, por lo que se entiende que Jorge Montalvo desde Valencia mencione lo siguiente:

Tanto por parte de ayuntamientos (de corte progresista sobre todo) como por la universidad, consorcio de museos, etcétera. Destacaría el Mislata Representa (del pueblo de Mislata) o el Poliniza de la Universidad Politécnica de Valencia. Son Festivales que llevan ya tiempo desarrollándose cada año y que son cita ineludible para los amantes del graffiti.

Por un lado, el graffiti en otros espacios tiende más a lo tradicional, a la idea inicial de esta forma de expresión y así mismo pareciera que tiende también a la comunidad como se sueña y se entiende de manera tradicional. Lo que resalta la otra disputa más allá de la estética y la acción, la que se genera entre lo público y lo privado y el deseo de cómo y para qué se busca una representación en los espacios públicos.

Calle Juan Mercader
Barrio del Cabanyal
Comunidad Valenciana
(Detalle)

Calle Juan Mercader
Barrio del Cabanyal
Comunidad Valenciana

Carrer de Vicent Ballester,
38, 46011 València,
Valencia, España

449 En México, arte urbano.

450 Recordemos que en España se escribe graffiti con una sola f.

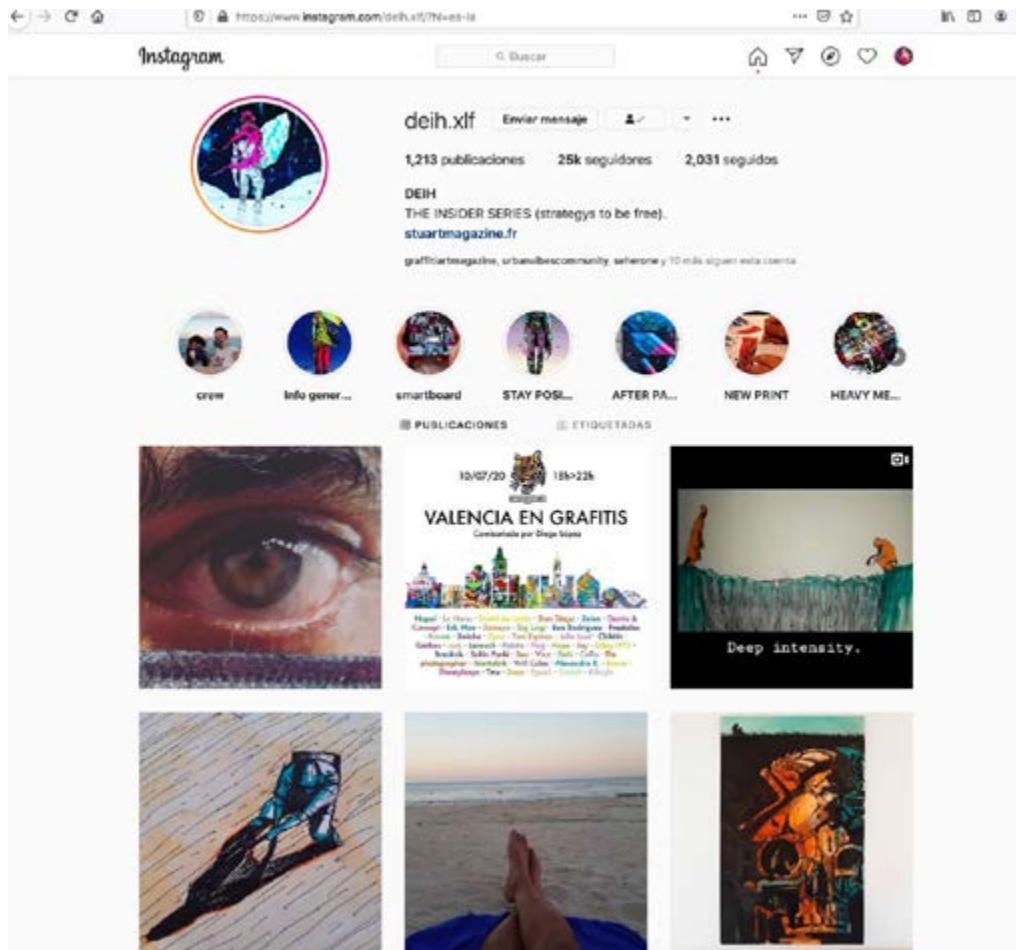
451 *Idem.*

452 Hyuro es una artista urbana argentina que reside en Valencia.

453 J. Montalvo, *Entrevista, Op, cit.*



Instagram Deih
<https://www.instagram.com/deih.xlf/?hl=es-la>



Deih 2018 y
 Deih 2014 en barrio del
 Carmen, Valencia

Calle San Miguel
 esq Juan Dionisio,
 estacionamiento y área
 de juegos

Calle San Miguel
 esq Juan Dionisio,
 estacionamiento y área
 de juegos
 (Detalle)

España, 2014 y 2018
 Fotografías Diario de
 Campo Cristina Soria





Deih 2018
Calle San Miguel esq Juan

julieta_xlf Seguir

509 publicaciones 18.8k seguidores 1,832 seguidos

Julieta XLF
julieta.xlf@gmail.com
www.julietaxlf.com

graffitiartmagazine, deih.xlf, rockstarcesar y 1 más siguen esta cuenta

Surfboard... Workinpro... Tatoo Paper works 8M metro... Chicago Walls

PUBLICACIONES **ETIQUETADAS**

Instagram Julieta XLF
https://www.instagram.com/julieta_xlf/?hl=es-la

España,
Fotografías Diario de
Campo Cristina Soria



Mural Julieta XLF
Calle de Santo Tomás
y Calle Alta, barrio del
carmen Valencia, España
(2018)

Escif en 2014
Escif (Derecha) y
bombas anónimas 2018
Calle Quart Esq. Calle
de la Bolsería / Plaça del
Tossal

Escif y bombas anónimas
2018
Calle Quart Esq. Calle
de la Bolsería / Plaça del
Tossal

España,
Fotografías Diario de
Campo Cristina Soria



Instagram <https://www.instagram.com/escif/?hl=es-la>

escif Enviar mensaje

287 publicaciones 35.7k seguidores 4 seguidos

escif
life is elsewhere
www.streetagainst.com

deh.tif, graffitiartmagazine, motick y 13 más siguen esta cuenta

falla 2020 MULE Graffiti Yoga lasco proj... cccc Sumatra ligne blan...

PUBLICACIONES **IGTV** **ETIQUETADAS**

The Instagram profile for user 'escif' shows the following details:
 Bio: 'escif life is elsewhere www.streetagainst.com'
 Publications: 287
 Followers: 35.7k
 Following: 4
 Recent posts include:
 1. A person skydiving with a large white and blue canopy.
 2. A colorful mural on a wall featuring a red bird, a yellow flower, and a blue leaf.
 3. A person in a green suit and mask performing a dynamic pose.
 4. A person riding a white horse in a pink arena.
 5. A man in a suit standing and drawing a peace sign with his hand.
 6. A group of people painting a large white bird with blue wings on a wall.

Instagram Escif 2018,
 @escif, <https://www.instagram.com/escif/?hl=es-la>

Escif Plaça del Tossal
(2014)

Escif tags y pieza anímica
Plaça del Tossal
(2018 -Detalle)

Escif tags y pieza anímica
Plaça del Tossal
(2018 -Detalle)

Fotografías Diario de
Campo Cristina Soria
2014 - 2018



The screenshot shows the Instagram profile page for the account **srmarmota**. At the top, there's a header bar with a shield icon, a URL (<https://www.instagram.com/srmarmota/?hl=es-la>), and navigation icons for home, search, and notifications (with 1 notification). Below the header, the profile picture is a stylized illustration of a man's head and shoulders wearing a suit and tie. The profile name is **srmarmota**, followed by buttons for "Enviar mensaje" (Send message) and other account options. The stats show 50 publicaciones (50 posts), 637 seguidores (637 followers), and 414 seguidos (414 following). The bio reads: "Sr Marmota graphic studio Taller de serigrafia encargos de obra gráfica en papel y en textil". A note below the bio says "deih.xif sigue esta cuenta". Below the bio are two tabs: "PUBLICACIONES" (Posts) and "ETIQUETADAS" (Tagged). Six images from the account are displayed in a grid:

- Post 1: A painting of a person wearing a wide-brimmed hat, sitting at a desk with a fan-like pattern on the wall behind them.
- Post 2: A painting of a person standing in a dark, jungle-like environment.
- Post 3: A painting of a person wearing a mask with a single eye, working on a brick structure.
- Post 4: A painting of a building facade covered in eyes.
- Post 5: A painting of a skull wearing a large, textured hat.
- Post 6: A painting of a window looking out onto a city skyline with bats flying outside.

Instagram Sr Marmota
<https://www.instagram.com/srmarmota/?hl=es-la>

Instagram H_y_u_r_o
 (Tamara Djurovic,
 Argentina, 1974
 – Valencia, 19 de
 noviembre de 2020),
https://www.instagram.com/h_y_u_r_o/

Instagram

h_y_u_r_o Seguir • 200 publicaciones 22.1k seguidores 0 seguidos

Tamara Djurovic
www.hyuro.es

deih.art, graffitiartmagazine, trasheor y 8 más siguen esta cuenta

PUBLICACIONES ETIQUETADAS









PÁGINAS SIGUIENTES
 Mural de H_y_u_r_o ,
 El Cabañal, Valencia

Mural de Hyuro , El
 Cabañal, Valencia, 2018
 Barrio de la Xeresa del
 distrito de Ciutat Vella
 de la ciudad de Valencia,
 2014

España, Fotografías
 Diario de Campo Cristina
 Soria 2014 - 2018.





4.2.- Importancia de las interacciones en el fenómeno del graffiti

Los actores del graffiti; las instituciones que lo validan; las legislaciones que lo criminalizan; los artistas que se suman a su práctica; los medios que hoy lo difunden en galerías, museos, publicaciones, además de las características del propio espacio que se interviene, construyen y dan un carácter al graffiti a partir de su interacción. No podemos pensar en actores sin interacciones.

En este trabajo se expone que en un principio las interacciones se daban entre jóvenes, entre crews; se sumó la policía y con ésta propuestas varias de política pública que trajeron consigo ideologías propias de cada momento y miradas particulares sobre la acción de las juventudes, sobre la propiedad privada y la función de un espacio público y estatal. También se sumaron otras posiciones a los graffiteros, donde algunos de ellos cercanos al poder se encontraron en momento de apoyar y permitir el estilo de graffiti que más les convenga.

Más miembros de la comunidad se sumaron, en algunos casos a la intervención, en otros al rechazo, también reflejó interacciones con la autoridad de la ciudad o con los propios graffiteros, interacciones que de manera directa o indirecta, iban dando forma a espacios con más o con menos graffiti, donde podía proliferar el estilo legal o el ilegal de acuerdo justamente a estas interacciones. Si los vecinos eran más permisivos cuando les solicitaban las paredes, si tenían el recurso para pintar de blanco o de un color plasta sus casas graffiteradas ilegalmente, si eran convocados por los propios graffiteros para salir a intervenir o por la propia Alcaldía para pintar sus muros. Todo esto cubría ciertos espacios sociales de un graffiti o de otro.

Esta expresión, por sus obvias cualidades visuales y estéticas, por su actitud transgresora y su osada manera de comunicar, sumó actores de otras expresiones artísticas que contribuyeron a recordarlo, visibilizarlo y difundirlo de formas similares al impulso de hacerse ver, propio del graffiti. Artistas como Brassai, Martha Cooper o Henry Chalfant son pocos nombres entre los muchos apasionados de este movimiento. Actualmente en el campo del arte contemporáneo vemos que por ejemplo Sebastian Erra Zuriz usó el graffiti para dejar en claro su posición en contra de cierta expresión de arte, específicamente la de Jeff Koons haciendo intervenciones digitales de graffiti sobre sus obras en una plaza pública de Estados Unidos.

En el cyber espacio millones de fotógrafos de graffiti en todo el mundo se suman a los hashtags: #graffiti, #graffitiart #graff, etcétera, más aquellos que enriquecen los hash tags concre-

tos de sus localidades: #graffitimexico #graffitimadrid, #graffitiberlin, entre otros. Cada fanático de subir estas fotos sigue siendo parte de los nuevos actores que propagan y resignifican el movimiento potenciando la tarea que cada graffitero, haciendo al graffiti reproductible en palabras de Benjamin, haciéndolo post-aurátioco.

Con esta popularización vino también la publicidad a unirse, aceptar y acercarse al boom del graffiti y del arte urbano, de esto hablaremos en el siguiente apartado.

4.3.- El graffiti: de la transgresión al libre mercado

La publicidad, en un principio disputaba las bardas con los propios graffiteros en ciudades del país para generar sus vallas, hoy en día representan campos de trabajo para graffiteros más experimentados que pueden trabajar para las empresas privadas y tener algún ingreso por su técnica desarrollada.

La experiencia y la carrera en el graffiti de algunos veteranos que han sabido construir las relaciones correctas y han separado su nombre del anonimato del tag y la bomba, hoy son parte de la cadena de producción para la difusión de marcas que por medio del *Marketing de guerrilla* o *Street marketing*, utilizan las expresiones más acertadas de arte urbano para sorprender a su público objetivo.

Aunque esta versión del marketing es mayoritariamente usada en países europeos, es de esperarse que sea muy pronto popular en esta parte del mundo. Por el momento una versión más tradicional de éste, es la que pude verse en la relación entre Comex y la pintura mural utilizando sus productos e inundado todo el país.

Por otra parte valdrá la pena estudiar y reflexionar sobre el nicho de mercado que creció con esta práctica, en que directamente marcas de aerosol, ropa, distribución de válvulas se unen al mercado nacional y global aumentando ganancias año con año.

En España, las ciudades como Valencia, Barcelona o Madrid, muestran ya una aceptación de opciones decorativas para cortinas de negocios comerciales que adoptan el estilo de graffiti.

En México, en plazas comerciales se puede ver el diseño de tipografía o escapartes tomados específicamente del estilo del graffiti de igual modo para hacer un guiño a un sector determinado de la población.

PERSIANAS ARTÍSTICAS

desde

150€



Licenciada en bellas artes se ofrece como pintora de persianas y paredes para comercios o particulares.

+34 670341234



UNIDE

MEJOR... Y MAS CERCA



Graciela

PAPEL DE LA



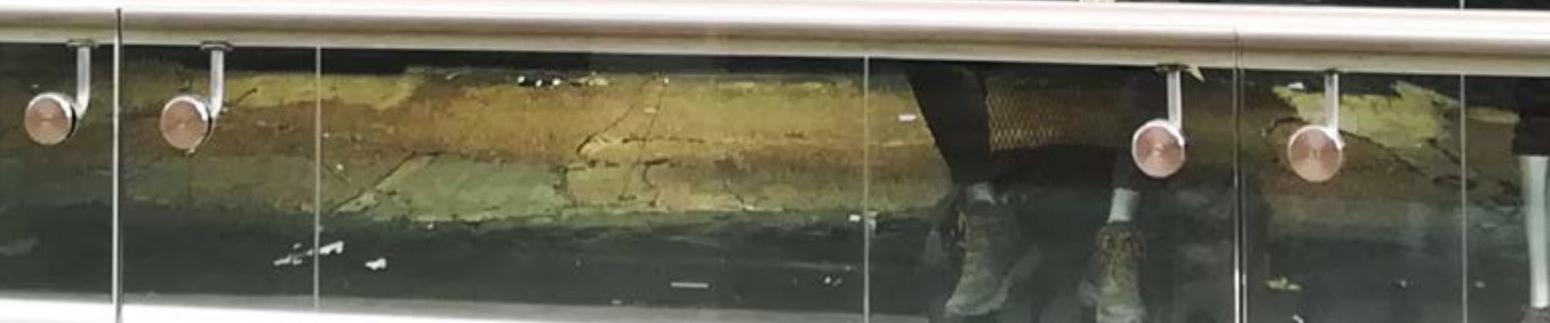
ARENAS CINEMA





AIAΣ

ΣΟΒΔΟΣ





Llama la atención la fuerte interacción entre las marcas y la cultura del graffiti, a nivel estético y material, sus asesores entienden la importancia de la carga simbólica de lo urbano para acercarse a públicos específicos y generarles confianza. Desde aquellos tiempos en que la famosa disputa entre Montana Colors y Montana Cans, pasó a la historia como una guerra comercial entre una compañía española y otra alemana que al separarse, disputaban el título de ser la primera compañía en producir aerosoles para la ilegalidad, hoy en día se distribuyen ambas a nivel mundial como herramientas del arte.

De los primeros viajes de los graffiteros mexicanos para traer válvulas de contrabando desde Estados Unidos, hasta la actualidad en que tiendas famosísimas en la ciudad distribuyen estas válvulas en físico y por internet, sin que nadie tenga que contrabandear nada.

Muchas de estas tiendas están dirigidas por ex graffiteros que siguen formando parte de las interacciones que le dan hoy significado al graffiti.

Por otro lado, lo que reflejan las interacciones entre graffiteros y autoridades, revela la cultura de la legalidad en espacios determinados, en nuestra ciudad, hace ver lo desdibujada que la propia ciudad tiene las líneas entre lo legal y lo ilegal.

Aquí las autoridades policiacas participan de las interacciones que se dan en el graffiti de manera ilegal, a partir de la comercialización de productos confiscados a los jóvenes graffiteros cuando son sorprendidos en faltas administrativas, el proceso legal queda inconcluso. Los jóvenes se van a sus casas y sus materiales son revendidos ilegalmente a menor precio por los propios policías, tal como se mencionó en el cuerpo de tesis, los jóvenes que pintan ilegal se enfrentan a la propia corrupción policiaca que seguramente viene de una larga cadena de ilegalidad que termina en el policía a nivel de calle.

También desde el graffiti y sus interacciones se hace evidente que la interpretación de la legalidad en la Ciudad de México depende del lugar de donde venga quien rompe la ley y de la posición tanto geográfica como simbólica del espacio concreto en donde se lleve a cabo la intervención ilegal.

La línea interpretativa para la autoridad de quienes son jóvenes o vándalos está también desdibujada, lo que implica que algunos serán víctimas de la corrupción y otros no, y en esto tendrá fuerte influencia la posición que ocupen los jóvenes en el espacio social.

Los nuevos actores que participan del graffiti en este siglo, acceden a esta contracultura en el



Camioncito a escala con plumones para graffitear
\$500.00

momento en que su quehacer, es parte de un entramado económico estructurado, una conexión global digitalizada, una serie de festivales legitimados, y toda una cultura que se consolida y lo seguirá haciendo en tanto siga sumando nuevos actores atraídos por su brillo.

Los productores de graffiti no solo se han movilizado y negociado con las instituciones. Además de esto, se han sumado al mercado y han intervenido no solo el espacio material de la vida urbana sino los cuerpos, extendiendo su estética al tatuaje.

Podemos retomar com ejemplo a @busterduque de la ciudad de Monterrey, quien de intervenir el espacio público en paredes, hoy es reconocido por tatuar su estilo en una gran gama de personas interesadas. Su firma en la piel del transeúnte encuentra otra forma de tapizar la ciudad que a la par se convirtió en una práctica para subsistir.

Mucho deja que pensar el entretrengido de esta práctica con el mercado y la adopción que la mercadotecnia y la publicidad han hecho de las representaciones sociales del graffiti para acercarse a un público hoy día basta que coincide con esta práctica.

Instagram @busterduque

<https://www.instagram.com/busterduque/>



4.4.- Lugar en el contexto de una ciudad fragmentada

El lugar para esta investigación es determinante, como señalara Bourdieu “los seres humanos están al igual que las cosas situados en un lugar (no están dotados de la ubicuidad que les permita estar en varios a la vez) y ocupan un sitio. El lugar puede definirse claramente como el punto del espacio físico en que un agente o cosa están situados “tienen lugar”, existen. Ya sea como localización o, desde un punto de vista relacional, como posición, rango en un orden⁴⁵⁴.

Tanto el espacio físico como la posición relacional son determinantes para estudiar el graffiti, aún cuando se hiciera un estudio profundo de la imagen sobre un solo graffiti, considero que es necesario identificar su lugar físico y su lugar relacional. Porque éstos estarán imbuidos en la interpretación concreta de la imagen.

La apuesta por dos lugares opuestos para entender el graffiti de una ciudad hizo evidente que los actores, o agentes sociales como los llama Bourdieu “se constituyen como tales y en relación de un espacio social”⁴⁵⁵, de ahí surge el interés en mostrar las distancias materiales y relacionales entre las dos intervenciones estudiadas: Los Ángeles Apanoaya y Jardín Infantil Regina , así como la relación de proyectos que existen alrededor de estos lugares para entender que hay dos sentidos para interpretar los proyectos públicos con relación al graffiti, que tienden a catalogar al graffiti central en la Ciudad de México de artístico y a los proyectos propuestos para los alrededores de la Escuela José Vasconcelos como proyectos antidelincuencia.

Cada lugar lleva consigo un estigma. En el cuadro comparativo respecto a la interpretación que hacen los programas del graffiti, puede verse como en la alcaldía de Iztapalapa el objetivo para los programas sociales que incluyen al graffiti es utilizar la expresión para separar a las juventudes de la violencia y/o la delincuencia, mientras que aquellos que se encuentran alrededor del espacio de Regina 40, tiende a considerar que el apoyo a esta expresión revitalizará el centro histórico, enriquecerá el espacio público y le dará un carácter de vanguardia al centro de la ciudad.

454 Bourdieu, Pierre, et al. “Efectos de lugar” *Op. cit.*, p 120.

455 *Idem*, p 120.

Esto explica las diferencias estéticas entre ambas intervenciones y hace ver que en palabras de Bourdieu “la estructura del espacio se manifiesta, en los contextos más diversos, bajo la forma de oposiciones espaciales donde el espacio habitado (o apropiado) funciona como una especie de simbolización espontánea del espacio social.”⁴⁵⁶ Aquí a mi entender, el graffiti funciona como reiterador, es señal de que cada uno de estos lugares, son identificados con un simbolismo entorno al graffiti pudiendo ser la interpretación, desde ilegal, vandálico y transgresor, hasta artístico y expresivo.

Este estudio reveló el descuido de los espacios públicos periféricos por parte de la institución, lugares estigmatizados como pobres, violentos o vandálicos, parecen estar menos gestionados en el sentido del graffiti en el espacio público. Existe gran expensión del graffiti en los alrededores de Los Ángeles Apanoya pero pocos datos brinda la Alcaldía de su conocimiento.

En el apartado 3.3 se discutió a profundidad la disputa entre el *bombardeo y el centro periferia*, como materialización visual de una expresión de poder. Pensar el graffiti en una ciudad capital como la de México, que en las últimas décadas ha sido atravesada por el neoliberalismo a muchos niveles: en sus lugares, su distribución, sus modos de gestionar las instituciones, etc, implica concebir el lugar como espacio privatizado y de expresión de poder, modificador o eternizador del pejuicio sobre el graffiti, hechos que distorsionan la mirada del transeúnte sobre la pieza en sí.

Como señala Barthes, las personas construimos un repertorio de imágenes que tienen una potencia social y a la vez una potencia estética en nuestra psique, aunque solo declaremos una. De modo que nos quedamos con categorías sencillas y generales basadas en estereotipos sociales y desde ahí tenemos un juicio estético para evaluar el mundo, “gracias al poder de clasificación del repertorio de imágenes, las personas bloquean todo estímulo ulterior. Enfrentadas con la diferencia, se vuelven pasivas rápidamente”⁴⁵⁷.

456 *Idem*, p 120.

457 *Idem*, p 389

4.5. El muro de la fama (*wall of fame*) en Jardín Infantil Regina, una apropiación del lugar desde la práctica del graffiti

De la importancia que cobró el lugar en esta investigación, quiero retomar la idea del *Muro de la fama* (*Wall Of Fame*), muy propia de la cultura del graffiti, para exponer algunos hallazgos de esta investigación, ya que quiero resaltar los hechos que están introduciendo este concepto en la Ciudad de México como parte de los resultados propios del tránsito que esta tesis estudia, el de la transgresión de la propiedad pública y privada al uso normativo de los espacios públicos.

Los hallazgos centrales son:

1.- La introducción de un *Muro de la fama* (*Wall Of Fame*) en el centro de la Ciudad de México, muestra el viaje de las ideas dentro de la cultura del graffiti y al llegar al centro de la ciudad refleja la relación de la institución con un grupo específico de graffiteros, el Mixer Crew.

2.- Evidencia también que una idea o concepto de un movimiento cultural en la persona correcta puede popularizarlo y darle la interpretación adecuada que permita producirlo en otra latitud.

Es una muestra de la apropiación de un lugar por la cultura del graffiti y de la reinterpretación del museo para una cultura de lo urbano en nuestra ciudad.

3.- Un Wall of fame, como ya se dijo, es para la cultura del graffiti un espacio tomado por grupos reconocidos de graffiteros y reservado para ser intervenido por los mejores del mundo. Por lo que puede aportar mucho para conocer las estructuras y jerarquías a nivel global que ha tenido y tiene el graffiti.

El aspecto a resaltar es que en estos años, tanto los muros del Jardín Infantil Regina, como los del Corredor Cultural Regina, están siendo pensados por Gerso, quien actualmente los gestiona y por el colectivo Mixer Crew, el grupo que lidera Gerso como Muros de la fama.

Al momento en que se concluye esta investigación, los mencionados muros de la ciudad, aún no son reconocidos mundialmente en la cultura del graffiti, sin embargo, considero que en pocos años es posible que a nivel mundial se amplíe la popularidad de estos muros en México y encontraremos la visita de graffiteros internacionales cada vez más afamados y con una popularidad más allá del gremio, en estos espacios.

De modo que cabe la posibilidad de que en un futuro, los propios transeúntes estén más informados e inmersos en esta cultura y asistan a contemplar a manera de museo las obras creadas.

Estos muros, son un símbolo de la extensa red de cooperación que hay en el mundo entero entre graffiteros, pero también de su estructura gerarquica, que está sustentada prioritariamente por el talento y la fama entre pares.

En muchos casos son producto de la interacción entre graffiteros o instituciones y son legales, en otros son producto de la conquista de espacios ilgales que a la larga son apropiados y resignificados por medio de la destreza técnica de artistas graffiteros en todo el mundo en cooperación con instituciones que los protegen o al menos no los derrumban.

Dado que las piezas ejecutadas en estos espacios requieren tiempo y cuidado, en general tienden a convertirse en legales y suman a la comunidad, la autoridad y los graffiteros; pero la gestión y administración del espacio se da prioritariamente desde los actores del graffiti.

En el caso de los muros de Regina 40, puede verse el proceso de construcción de significado de Walls of fame en la Ciudad de México, en la entrevista que tuve con Gerso para esta investigación:

Este lugar tampoco es (...) tan conocido como (...) un wall afame, sino que nosotros lo hemos tratado de implementar, pero te comento no es abierto, porque sino cualquiera llegaría y yo he visto que es lo que pueda pasar, se encima y encima (...) eso es lo que nosotros regulamos un poco⁴⁵⁸.

Efecz tiene muy claro que esta tradición es europea y me cometa que para Latinoamérica la práctica de la intervención de muros es mayoritariamente comunitaria y de palabra.

Gerso por su parte señala que:

Acá puedes llegar con alguien y decirle: ¿oye te puedo pintar?

Si sin problema

—¿digamos a su casa, algo así?

Pues ya sea su casa, bueno puede ser a su casa o pueden ser muros abandonados o así y por lo regular los de allá son muros que ya son abandonados, ¿no? aquí puede haber todavía un diálogo entre la gente y las personas que van a pintar, allá, como ya existe desde hace muchos años, solamente llegas y pintas.

Por ejemplo, en Frankfurt me tocó pintar en unos desniveles que están todos pintados y (...) toda la gente sabe que puedes llegar a pintar allá y listo, no hay necesidad

Es un lugar público.

—¿Y allá no hay ningún problema con la policía de ese lugar o de esos lugares? -----

Pues justo cuando yo estaba pintando, terminé y llegaron dos policía y justo yo ya me iba ese mismo día, les dije que quería gastarme esa pintura porque no me la puedo llevar y busqué un muro que se llama wall of fame que es para pintar sin permiso y sin problemas entonces lo busqué por internet y vine aquí.

Como ya había terminado pues me dejaron ir.

—O sea que la policía sí ubica que existen esos muros en cada ciudad o solo en ciertas ciudades?
En ciertas ciudades yo pienso.

—Y aquí los ubicarán o no?

Quizá la policía del centro puede ser que si, pero saben que nosotros tenemos que estar como presentes o con el permiso⁴⁵⁹.

Ante la gestión que actualmente están teniendo los muros del Corredor Cultural Regina y del Jardín Infantil Regina, es muy posible que en futuros años, este concepto tan europeo, se adapte y resignifique en nuestros espacios, y será cuestión de próximas investigaciones, conocer el modo en que se ha resignificado dicha idea, así como el futuro de su gestión y su permanencia.

459

Idem.

4.6. La producción estética como parte del derecho a la ciudad

Luego de las entrevistas a lo vecinos en la colonia Los Ángeles Aapanoaya me pareció de importancia hacer notar que poco se ha discutido el criterio estético de quienes transitan la ciudad.

Como habitantes de ésta, recibimos y nos adaptamos a los cambios visuales que ocurren en los muros de los espacios públicos y poco nos permitimos participar de éstos, es por eso que las entrevistas extrañaban un poco a los vecinos.

Para la institución como para los graffiteros, el tema del criterio estético de los habitantes y visitantes de la ciudad es poco considerado. ¿Qué ciudad queremos y qué queremos mirar en ella? no está a discusión en la toma de decisiones de los actores activos en la imagen urbana: se decide prioritariamente en la interacción entre, instituciones, graffiteros y empresas privadas, quienes negocian los resultados de acuerdo a sus prioridades.

Existen algunas ventanas de apertura hacia la participación ciudadana y cabe señalar también que nosotros, como transeúntes tampoco consideramos la posibilidad de disputar la estética de nuestros espacios.

Cuando Sennett advertía la relación con la cultura pública en el desarraigo de las personas con el arte, como se comentó en el cuerpo de esta tesis, señalaba que el arte y el artista que es frecuentemente invitado a despertar y provocar a su sociedad, ha tenido dificultades para salir de la cárcel que la propia estructura actual del arte le ha construido. A la luz del tema que me interesa, yo considero que la oportunidad de enmendar y redireccionar las incapacidades en que se ha visto atrapado el arte, se puede encontrar en el graffiti, en el arte urbano e igual en el arte público.

Sennett advertía que “la sociedad íntima hace del individuo un actor privado de su arte”⁴⁶⁰. cuando se refiere a esto habla de la forma como en las sociedades actuales idealizan tanto ya una comunidad imposible que matan su verdadero sentir fraternal y por ende su capacidad de expresión dejando en el artista todo aquello que no se atreven a arriesgar si se dejan ser.

El hombre público que Sennett refiere como privado de su arte, no tiene que ser una condición inherente al individuo público en todas las sociedades, estamos a tiempo de reflexionar

nuestra participación en todos sentidos, tenemos la invitación abierta de algunos graffiteros que en México sostienen que si no nos gusta nuestro entorno, lo cambiemos.

Habremos de saber que si tomamos esta invitación, nos adentraremos en un mar de disputas por el espacio, por nuestro derecho a ver, nuestro derecho al cielo, nuestro derecho al tránsito, conjuntamente nuestro derecho a darle a nuestro espacio social el carácter que nos represente, colaborando en crear lazos estrechísimos entre el arte y la sociedad y por ende entre el arte y nosotros mismos, una tarea ardua, pero una invitación a revitalizar la propia vena artística que valdría la pena hacer emerger.

4.7. De la transgresión de la propiedad privada y pública al uso normativo del espacio público

Nadie que haya leído hasta aquí seguirá pensando que el graffiti puede mirarse como producto único, global y repetido por todas partes, aún cuando no esté de acuerdo con mi postura. Los efectos que en el lugar concreto tienen la estética, el ritmo y el crecimiento del graffiti han sido presentados en esta investigación.

El graffiti, ha sido por tanto pretexto, texto y contexto para pensar las cosas del mundo y su relación con las representaciones, la ciudad, el lugar, los derechos a la ciudad centrados en la estética y ese derecho de actuar que olvidamos desde los tiempos que fuimos privadas y privados de nuestro arte.

Durante la investigación se hizo evidente que existe una convergencia de aspectos económicos, sociales, culturales y estéticos que requieren de análisis locales que entiendan el entramado global en que hoy en día se ubica esta expresión contracultural.

Las disputas que enfrentó el graffiti por el espacio en la ciudad, los actores que le llevaron al reconocimiento y el carácter de las nuevas resistencias que representa hoy, en tanto producto cultural insertado en un brutal sistema económico neoliberal están presentes en esta tesis.

La hipótesis central por si misma, permite considerar nuevas líneas de pensamiento que colocan al graffiti como elemento sintomático para entender algunas de estas cuestiones, pues en efecto, su transito de la transgresión a la legalidad responde a procesos de migración, transculturación y apropiación del espacio, y cada uno de éstos se constituyen en interacciones que vale la pena desentrañar, tal vez, espacio por espacio, ciudad por ciudad, zona por zona.

Se observó a la luz de esta investigación que lo que ha posibilitado este transito es la reformulación y posible deconstrucción del estigma, sin embargo, se evidenció que en el lugar propiamente estigmatizado, Los Ángeles Apanoaya, la opinión general de los vecinos relacionaba el graffiti con dicho estigma, por lo que los entrevistados preferían otro tipo de estética en sus espacios públicos.

De tal modo que no es lo mismo ver graffiti en una sala de arte o en un espacio revitalizado de tránsito turístico, en donde la legalización, el apoyo institucional y el cuidado del espacio público lo desestigmatizan, a encontrarlo en la Alcaldía Iztapalapa, en donde muchos de los propios vecinos desean desmarcarse del estigma de lugar.

Entre los nuevos actores en este movimiento cultural, no fue sorpresa encontrar al crimen organizado en algunas ciudades del país. No precisamente como lo pensaba Giuliani desde su política de Tolerancia Cero, guardando mensajes encriptados para el narcotráfico, sino en la experiencia de las condiciones que crearon los toques de queda impuestos por el propio crimen organizado, que en consecuencia imposibilitaban una expresión más abundante del graffiti y llevaron a sus actores a preferir las alturas para expresarse, por lo que puede verse que muchas de las decisiones expresivas de los graffiteros no dependen puramente del *getting up*, sino de condiciones coyunturales de los espacios que habitan.

4.8. Desafíos de la línea de investigación

Tal como señala Fernando Figueroa en entrevista, la atención en esta línea de investigación ha experimentado cambios radicales con el paso del tiempo que tienen que ver con la sensibilidad para mirar en quienes desean acceder al fenómeno del graffiti.

En España por ejemplo, señala Figueroa, hay un dato a resaltar que muestra como el entrecruce entre el vandalismo, violencia y acción, ofrecen una línea de investigación próxima centrada en la actual actitud de los jóvenes escritores, que hoy como nunca recurren a la violencia directa para hacer sus intervenciones

... las nuevas generaciones son como más bravas o buscan más emociones parecidas a la vivencia de un video juego, (...) no se si también se han desarrollado videojuegos del mundo del graffiti que como todo videojuego para que funcione tiene que tener dosis de violencia simbólica, de

pronto eso influye en cambiar el rol, cierto también que ha habido bastantes excesos, que no voy a justificar, generalmente quien ha comenzado esa dinámica son gente nueva, nuevos escritores que lo traen consigo no es que lo haya transmitido la generación anterior, entonces es interesante ver como que es (...) influencia de esa generación, que se ha nutrido mediáticamente también⁴⁶¹.

Cuando él se refiere a la bravura de las nuevas generaciones, habla de los eventos de noviembre de 2018 alrededor de las fiestas de halloween en Madrid-España, cuando cuatro días consecutivos, diversos grupos de jóvenes encapuchados pararon algunos trenes del metro de Madrid para intervenir los vagones. De acuerdo a Figueroa el uso de la violencia en contra de trabajadores del metro en la actividad del graffiti no tiene precedentes, de ahí la posible hipótesis de que la experiencia del videojuego, se entremezcle con la transgresión material de los espacios públicos, lo que presentaría un importante reto para la investigación.

Ante lo presentado, surge la pregunta por el papel de la política urbana y de la política cultural frente al graffiti. Esto implica reconocer que no necesariamente todas las políticas públicas se gestan desde la más perversa intención de la desaparición del graffiti, aunque es verdad que del momento que se piensan, se proponen y se votan, al momento en que llegan a la realidad, hay un trecho de interacciones que se materializa en anhelos, ideas y perspectivas de diferentes actores que se juegan en sociedad.

Por lo tanto, sería importante una política urbana que esté consciente de los intereses que se juegan en la construcción de la imagen de una ciudad y no excluya de ellos a quienes le dan significado, los ciudadanos que la transitan, habitan, y le brindan carácter al espacio social.

Será difícil que la ciudadanía debata su derecho estético, porque hay otros derechos urgentes que tienen que ser debatidos, y tal vez porque en efecto, el día a día en el espacio público nos ha privado de nuestro arte.

Es probable que la política urbana siga incluyendo al graffiti icónico, conocido como arte urbano, con fines diversos, probablemente con enfoques anti-delincuencia dado que en algunos espacios de la ciudad esta es la preocupación central, sin embargo me parece que con este enfoque contribuye a estigmatizar los espacios, la práctica y a quienes participan, por lo que debiera extender la práctica de gestión que ha tenido para el centro histórico a otras Alcaldías.

461

F. Figueroa, *Entrevista, Op, cit.*

Con respecto a la transgresión a los espacios privados parece eternizarse la práctica entre la ciudadanía de otorgar permisos para que sus paredes sean intervenidas por graffiteros experimentados, esperando que el propio estilo de graffiti defienda la intervención ilegal. Por desgracia esto también implica un goce estético regido más por la coerción, que por el goce visual del espacio que se habita, ya que acaban por adaptarse a lo que consideran más aceptable de la estética del graffiti antes que perseguir y defender libremente su criterio estético.

Ante esto el problema es el deseo transgresor de los actores más jóvenes de la sociedad, pues al verse relegados a la periferia como producto de las políticas neoliberales de la ciudad, marcadas por una estrecha relación con el capital privado y un desentendimiento de lo público en sí, enfrentan la desigualdad con acciones que no consideran la opinión de los habitantes de su entorno; por lo que la política pública, antes de ocuparse exclusivamente de erradicar el daño a la propiedad privada, tendría que hacer cambios de raíz, generando mejores espacios públicos en las zonas periféricas de la ciudad, reajustando sus presupuestos para el ciudadano de las calles como pavimentación, alumbrado y drenaje, y eliminando el sentimiento de ser parte del resto, que se gesta en las generaciones jóvenes de la ciudad.

Uno de los resultados más reveladores de la entrevista con “Bolo” sobre los que valdría mucho la pena profundizar en investigaciones futuras, es el propio tránsito que han hecho los graffiteros de las primeras generaciones. Según relata muchos de ellos al crecer se sumaron a puestos institucionales. Estos actores, como el graffiti, transitaron desde la ilegalidad a la institución y desde ahí, ocupando puestos de toma de decisiones se posiconaron a favor de abrir espacios para el graffiti.

Al hacer su tránsito a la institución brindaron puntos de vista para la gestión urbana, desde el conocimiento de la propia acción, lo que hace más evidente que no todos los proyectos, porque vengan de una institución gubernamental o privada, tienen miras perversas a acabar con el graffiti o bien a posicionar a la ciudad en la mira del turismo global. El tránsito del graffiti como producto cultural, representa también un tránsito de sus diversos actores y augura futuros tránsitos a las nuevas generaciones de creadores.

Dicen que el futuro no existe, que solo tenemos el hoy y que es el tiempo nuestro activo más valioso, que se derrama sin parar hasta que nos quedamos sin él, lo cual significa que mientras escribo, esta investigación, construyó pasado⁴⁶². El interés y la fascinación por el graffiti, parecen

462 Entre el año 2018 y 2019 he tenido noticia de al menos los siguientes textos de reciente publicación sobre graffiti en español: Graffiti DF, de Gerardo Broissin en 2018, Levantarse otra vez. Cuarenta años después de Craig Castleman, Valencia en

https://www.abc.es/espaa/madrid/abci-grupo-grafiteros-agrade-hombre-tras-pintar-tren-...

España • Internacional • Economía • Sociedad • Madrid • Familia • Opinión • Deportes • Gente • Cultura • Ciencia • Historia • Viajar • Play • Bienestar • Más

BC ESPAÑA MADRID Distritos Municipios Videos Plan B

Un grupo de grafiteros agrede a un hombre tras pintar un tren de Cercanías

- Los jóvenes lanzaron piedras a una persona hiriéndola en la cabeza después de que les reclinase su actuación



Grafitis en el metro de Madrid - ABC



Elle



MADRID - Actualizado: 29/05/2019 12:12h



Un grupo de grafiteros agrede en el día de ayer a un pasajero de un tren de Cercanías entre Galapagar y Torrelodones lanzándole piedras en la cabeza, después de que el hombre les reclinase la acción vandálica tras parar los vagones para pintarlos.

Según ha explicado el concejal de Seguridad de Galapagar en funciones, Borja Luján, este suceso ocurrió el pasado martes, sobre las 15:00 horas en un convoy de Cercanías que fue parado por los grafiteros en el municipio de Galapagar.

GUARDAR

NOTICIAS RELACIONADAS

Los grafiteros asaltan el Metro por cuarta noche consecutiva

Así cazaron a la banda de grafiteros que asaltó el Metro en «Halloween»

La ejemplar condena a un grafitero: no podrá coger el Metro ni acercarse a ninguna estación

PUBLICIDAD

¿QUIERES DESCUBRIR LAS FRONTERAS DE LA CIENCIA?

La nueva newsletter de ABC.es Ciencia

Suscríbete aquí



ABC.es Ciencia

Para los que buscan respuestas

LO MÁS LEÍDO EN ABC

Madrid

ABC

1 El duro balance del coronavirus en Madrid: 233.000 pacientes en casa y 616 muertos en su domicilio



2 Coronavirus en Madrid: últimas noticias | Madrid suma 156 fallecidos y un repunte de los contagios, con 1.478 casos más



3 Almeida reparte comidas en una parroquia de Vallecas



4 El Gobierno de Madrid no apoya la propuesta de su vicepresidente de dejar salir a los niños



5 Así puedes hacerte el test del Covid-19 en la sanidad privada



Nota periodística abc.es
29 de mayo de 2019

QUEREMOS DARTE VOZ

inagotables, esta investigación que observó la tradición del graffiti en el espacio abierto, partiendo de la colonia Los Ángeles Apanoaya, con la mezcla entre tags, piezas e imagen institucional al rededor de una escuela en contraste con el graffiti protegido y regulado del Jardín Infantil Regina, se suma a la literaruta sobre este tema.

Cuando elegí el título ¡Vamos a pintar los muros!, como homenaje al texto ¡A desordenar! de Raquel Gutiérrez Aguilar, pensaba en hacerlo como una invitación, para que usted y yo pensemos nuestro derecho a la ciudad, al arte y a la estética y lo reclamáramos. De ahora en adelante me enorgullecería que cada vez que usted volviera a ver graffiti, se preguntara por estos entramados a nivel local y no dejara de lado la reflexión personal sobre su derecho al arte, a la intervención, a la protesta y al cambio comunitario de las estéticas de la calle.

México, noviembre de 2019



AMAZON

APÉNDICE

de cuadros

CUADRO # 1: CRONOLOGÍA DE CONCEPTOS

AÑO	CONCEPTO DE GRAFFITI	CONCEPTO DE ARTE URBANO	CONCEPTO DE ARTE PÚBLICO
1939	Helen H. Tanzer. Estudio del graffiti en Pompeya, entendida como la inscripción hecha a mano que deje marca sobre una superficie.		
1930 a 1958	Gyula Halász (Brassaï): Arte de los humildes, creado con su propio fondo, en imágenes y sin la mediación de la palabra.		<p>En este tiempo los artistas reclamaban la categoría Arte Público como una forma de expresión que estableciera diálogo entre obra, público y lugar de emplazamiento.</p> <p>Se generaron varios programas institucionales para asignar presupuestos para el arte público, ligadas con las características económicas de una ciudad en busca de crear centros de negocios con las llamadas plazas corporativas.</p>
1968	Crece la pasión de Brassaï por le graffiti		
1982	Intervenciones de los jóvenes neoyorquinos en los trenes.	Blek le Rat interviene las calles de París con plantillas	Adquiere el concepto de esfera pública y en la idea de arte público se incrementa la necesidad de diálogo entre arte y sociedad.
1989	Armando Silva define al graffiti como una inscripción que se puede considerar graffiti cuando su contexto social e histórico lo determine, por lo que solo será graffiti en ciertas circunstancias y contextos.	Sommer utilizó el término <i>street art</i> refiriéndose a obras de arte y pintura mural programadas y legales que buscan comunicar algo a los viandantes.	
1999	Remesar define el graffiti como las políticas estéticas que intervienen un territorio y desencadenan mecanismos sociales como: apropiación del espacio público, interacción social, comportamientos cívicos y solidaridad, y sentido de pertenencia a un lugar y a una colectividad social		
2000	Gaytán lo define como "la producción ética y estética de lenguajes, técnicas y comportamientos juveniles que resisten a los procesos de privatización del espacio urbano" ¹⁶³ .		

2010	Abarca Sanchíz lo define como la tradición en el mundo en que jóvenes urbanos escriben sus apodos e cualquier superficie del espacio público		
	Abarca Sanchíz propone el término postgraffiti como la acción de intervenir el espacio público con imagen en vez de texto. Se repite un estilo gráfico y no un nombre.		
2013	Julían Ramós escribe que el estilo es un conocimiento de tradiciones y registros formales reinterpretados por cada nuevo actor.		
2017	Emilio Fernández Herrero señala que las diferencias entre el <i>graffiti</i> y el <i>street art</i> . Están en lo invasivo del graffiti, que no sucede en el street art. No genera mensajes entendibles, por lo que lo denomina privado en cuanto al entendimiento de la obra.	Dice así que el street art o arte urbano tiene dos interpretaciones. La primera, más semántica engloba toda forma de expresión gráfica en el espacio público. La segunda, más estructural no incluye al graffiti. Genera mensajes entendibles, por lo que lo denomina público en cuanto al entendimiento de la obra	
	En el mismo año Fernando Figueroa define que "el graffiti es una representación gráfica fuera de lugar (impropia, marginada o marginal), conforme a las normas pertinentes y respectivas de su época o marco cultural, que deja huella física sobre un soporte por una acción directa." ⁴⁶⁴		
2019	Para esta tesis se define al graffiti como: la intervención de texto a modo de imagen en el espacio público configurada por la relación entre el tema, el lugar desde que se enuncia dicho tema (lugar de enunciación) y quien lo combate o aprueba.		

CUADRO # 2: ACTORES Y DISPUTAS EN LA HISTORIA DEL GRAFFITI

ACTORES	DISPUTA	ESPACIO	TIEMPO
1.- Estado: instituciones y su cuerpo policiaco 2.- <i>Writers</i>	La propiedad estatal del metro de Nueva York, uso y apropiación estética	Estados Unidos / Nueva York Vagones del metro	1960 1970
1.- Estado: instituciones y su cuerpo policiaco 2.- Estudiantes y trabajadores	El abuso de autoridad y los bajos sueldos en contexto de la revolución social.	Francia París Universidades	1968
1.- Migrantes latinoamericanos, 2.- Bandas de diversos migrantes. 3.- Estado: instituciones y su cuerpo policiaco	El uso y apropiación del espacio, su propia cultura, el territorio, los espacios para el ejercicio de la delincuencia, el territorio como área de seguridad.	Estados Unidos / Texas	1965
1.- Estado: instituciones y su cuerpo policiaco 2.- Estudiantes	Libre expresión de la ciudadanía en el espacio público	México Ciudad de México Plaza de las tres culturas de Tlatelolco, Distrito Federal.	1968
1.- Estado: instituciones y su cuerpo policiaco 2.- Thierry Noir.	La transgresión del muro símbolo de la disputa geopolítica	Alemania Berlín Muro de Berlín,	1984
1.- Erich Stanke (comerciante). 2.- Vecinos. 3.- Estado: instituciones y su cuerpo policiaco. 4.- Asociación de defensores del muro 5.- Sony. 6.- Turistas. 7.- Graffiteros y artistas urbanos.	La memoria histórica, la propiedad privada de la misma y la propiedad estatal, la propiedad privada corporativa.	Alemania Berlín Muro de Berlín,	2007
1.- Estado: instituciones y su cuerpo policiaco. 2.- Investigadores, académicos y restauradores. 3.- Dueños de la propiedad.	La propiedad privada, la propiedad estatal, la memoria histórica. La memoria estilística de la libre expresión.	España Madrid, Calle Montera, Centro de la ciudad	2010

CUADRO # 3: ACTORES, DISPUTAS E IDEAS EN JUEGO EN LA ESCUELA JOSÉ VASCONCELOS

ACTORES	DISPUTAS	IDEAS Y DISCUSIONES EN JUEGO
Graffiteros y sus estilos	Graffiti legal versus ilegal Graffiti icónico versus graffiti encriptado Mural versus bomba y tag	<p>La idea en juego es la del estilo y con esta se juega el poder, el graffiti ilegal expande su territorio por encima de la voluntad de otros miembros de la sociedad que ocupan en la estructura el privilegio económico o geográfico de decidir la estética del etorno.</p> <p>Por su parte, el graffiti icónico decide buscar el modo de sumarse a la sociedad, pelea y disputa con el estilo y la técnica lugares de inclusión social como artista, para sus pares y para los no graffiteros, obtiene con su técnica la mirada del transeúnte y a la vez, lo incluye. Por otro lado el graffiti encriptado pelea la prevalencia en el territorio y le interesa particularmente la mirada de los pares.</p> <p>Para los actores del graffiti pintar encima del trabajo de otro siempre es una falta de respeto, sin embargo es evidente, en toda la ciudad que esta práctica no para, por encima de cualquier respeto en juego dentro del movimiento, el deseo de poder personal y el ejercicio de la voluntad de si, colma los espacios constantemente.</p>
Graffiteros vs autoridades	Graffiti versus imagen institucional de la alcaldía Graffiti versus pared de un solo color	<p>En esta disputa la expresión del poder estatal por medio de la imagen se encuentra en tensión con el graffiti ilegal que busca expresar visualmente su poder y dominio del territorio repitiendo bombas en diversas paredes. Esta eternizada disputa parte de representaciones sociales totalmente contrapuestas, mientras que para los graffiteros sus bombas representan, pericia, transgresión y expansión, para la escuela y la territorial, representan descuido y falta de atención a la zona que les compete.</p>
Graffiteros / vecinos	Graffiti en las paredes versus expresión de cada vecino y la posibilidad para elegir el color o el estilo de su casa.	<p>Las representaciones sociales que se abordaron, colocan al graffiti como negativo, en contraposición a lo que para los graffiteros es dominio estilístico, goce estético, expresión y libertad, por lo que constantemente están en tensión estas expresiones. Los vecinos no quieren verse identificados con el estigma que conocen del graffiti, pues reitera constantemente la condición de pobreza que no les permite a ellos intervenir los muros, aún siendo parte de su propiedad privada, muchos de los vecinos no tienen acceso a la compra de pintura, o bien, se sienten abandonados por las instituciones ante la defensa estética de sus bienes inmuebles.</p>

CUADRO # 4: CARACTERÍSTICAS DE UN ESPACIO CENTRAL IDENTIFICADAS EN LA CALLE DE REGINA SEGÚN EL TEXTO LAS REGLAS DEL DESORDEN

CARACTERÍSTICA DEL ESPACIO CENTRAL	ACTORES	RELACIÓN CON EL GRAFFITI
Valor histórico y patrimonial	Fideicomiso Centro Histórico Mixer Crew Visitantes nacionales e internacionales Vendedores locales	Regulan, coordinan y facilitan la apropiación de los muros ubicados en el Jardín Infantil Regina, así como otro tipo de actividades comunitarias.
Usos recreativos	Familias de vecinos que llevan a sus hijos al jardín (niños y adultos que se dedican a su cuidado) Turistas nacionales y extranjeros Visitantes de la ciudad que no son vecinos Trabajadores de los alrededores	Contemplación, permanencia y disfrute del ambiente del lugar. Intervención: Participan en talleres e intervienen el espacio con graffiti o viajan de algún lugar del mundo para intervenir el espacio con graffiti Se reúnen para desarrollar actividades artísticas o sociales dentro del mismo en grupos con dicho objetivo (tejedoras)
Usos de suelo mixto	-Clientes de bares y restaurantes -Dueños de Bares y restaurantes -Ocupantes (dueños) de casas habitación -Ocupantes (inquilinos) de casas habitación -Comerciantes ambulantes (formales) Comerciantes ambulantes (informales)	Contemplación, permanencia y disfrute del ambiente del lugar. Permanecen y disfrutan del jardín en el que se encuentra el graffiti. Comercio ambulante formal e informal (solo en la parte exterior del jardín)
Funciones centrales: • Todo está a la mano • Se llega a pie a casi todos los servicios y se tiene acceso al transporte público.	Todos los anteriores	Todos los anteriores

CUADRO # 5 DISPUTAS Y RELACIONES EN TORNO AL JARDÍN INFANTIL REGINA

ACTORES	DISPUTA	RELACIONES (COOPERACIÓN O DISPUTA)
1.- El equipo de MOS (Festival Meeting of styles) Mixer Crew	<p>Disputaron y negociaron su lugar en el centro histórico, a través del cuidado estético de sus piezas y el uso de su capital social para conseguir que su cooperación a nivel mundial diera vida a este festival.</p> <p>Disputa con la empresa Street art chilango por el lucro de los graffitis de su autoría, ya que esta empresa cobra por llevar al turismo a los espacios intervenidos por el Mixer Crew, sin ofrecer ni su crédito de participación, ni su crédito creativo y mucho menos un apoyo económico para los mismos.</p>	<p>Con el Fideicomiso Centro Histórico. (Disputa y actual cooperación)</p> <p>Con los graffiteros más activos en la ciudad (Cooperación)</p> <p>Con la empresa Street Art Chilango (Disputa)</p>
2.- Fideicomiso centro histórico	<p>Disputó y negoció con el gobierno de la ciudad de México su participación en la revitalización de los espacios del centro histórico y pasó de ser un fideicomiso privado a convertirse en público.</p> <p>Disputó y negoció con el equipo del MOS la estética de algunos espacios del centro histórico, el apoyo o el pago que en cada caso se les brindaría a los jóvenes que participaran en dicha intervención y finalmente los temas que deberían referir las intervenciones en cada caso, su paga y el presupuesto para el festival Meetig of styles, así como la participación en diversos proyectos.</p>	Con El equipo de MOS (Festival Meeting of styles) Mixer Crew (Disputa y actual cooperación)
3.- Vecinos (Observatorio vecinal del centro histórico)	Dentro de la revitalización que se ha dado a los espacios del centro, los vecinos están en constante movimiento, unos son expulsados, otros llegan y son aceptados, por lo cual disputan el uso y disfrute del espacio público, la conservación de los barrios como los conocen y que el patrimonio cultural no sea privatizado modificando el uso del suelo de los espacios en el centro histórico.	<p>Autoridades del centro histórico (Disputa o cooperación)</p> <p>Fideicomiso centro histórico (Disputa y cooperación)</p>
4.- La unidad antigraffiti y seguridad pública	<p>Disputa con el graffiti ilegal los espacios de la ciudad de México.</p> <p>Disputa los espacios abandonados de la ciudad y los negocia con algunos graffiteros</p> <p>Disputa su interpretación de lo que debería ser el graffiti en el espacio público. Entre graffiti ilegal y graffiti legal</p> <p>Disputa con la delincuencia organizada los posibles significados encriptados de cierto tipo de graffiti, si es que existen.</p>	<p>Con graffiteros ilegales (disputa)</p> <p>Con graffiteros legales (cooperación)</p> <p>Con el Mixrcrew (cooperación a través del Fideicomiso Centro Histórico)</p> <p>Con el Fideicomiso Centro Histórico (Cooperación)</p> <p>Con autoridades de gobierno Central (Cooperación)</p>

5.- Street art chilango	Disputa con otros proyectos de intervención urbana, entre ellos con el Mixer Crew, los espacios a intervenir dentro del centro histórico pues le implican un valor de lucro en la realización de los tours por el arte urbano del centro histórico, así como en las intervenciones pagados que ofrece tanto en exteriores como en interiores para el público en general.	Mixer Crew (Disputa)
6.- Vendedores	Disputan la permanencia del espacio tal como está, luego de ser revitalizado. Disputan el cuidado y la conservación de los muros intervenidos con aquellos grupos de graffiteros ilegales que busquen intervenir el espacio.	Autoridades del centro histórico (Disputa o cooperación) Otros vendedores formales o informales (Disputa o cooperación)
7.- Turistas	Disputa la experiencia de turismo cultural con las condiciones reales del espacio y la ciudad que visitan. Apoyan la economía como permanece, sus costos de renta de \$900 a \$1,600 pesos por día en la aplicación Airbnb, el costo de servicios como bebida y comida. Disputan la permanencia del espacio tal como está, luego de ser revitalizado. Cooperan con los diversos grupos de graffiteros al participar de los festivales, gozar de la estética y en ocasiones pagar para diversos tours de graffiti en el Centro histórico, como es el caso de la empresa Street Art Chilango. Aquel turismo que se da como consecuencia del graffiti, como es el caso de los graffiteros extranjeros y reconocidos coopera con el festival Meetings of Styles, con miembros del Mixer Crew en la estética de este espacio y por ende con el Fideicomiso Centro Histórico y con cierta economía del turismo como las rentas Airbnb. Su presencia aún cuando tal cual no haya relación e interacción directa, genera una disputa con los vecinos que como consecuencia del flujo de turismo que participa de esta economía, tienden a ser expulsados cada vez más de sus barrios.	Con las autoridades del centro histórico (cooperación) Otros vendedores formales o informales (Disputa o cooperación) Con El equipo de MOS (Festival Meeting of styles) Mixer Crew (Cooperación) Con los Vecinos y el Observatorio vecinal del centro histórico (Disputa o cooperación) Con la empresa Street Art Chilango (Cooperación) Con la aplicación Airbnb (cooperación)

CUADRO # 6: ACCIONES CÍVICAS E INICIATIVAS QUE IDENTIFICAN AL GRAFFITI COMO VANDÁLICO

1999 Artículo 8 fracción IX de la ley de Cultura Cívica para el DF.	Infracciones Cívicas: Dañar, maltratar, ensuciar o hacer uso indebido de las fachadas de inmuebles.
2002 Fideicomiso centro histórico transitado de Privado a público	Promoción, gestión y coordinación de acciones, obras y servicios fungiendo como mediador entre particulares y autoridades para llevar a cabo su principal función que es proteger y conservar el centro histórico de la ciudad de México.
2003 Unidad Antigraffiti parte de los programas de Seguridad Pública.	<p>Apoyar el desarrollo de expresiones culturales y artísticas para evitar las prácticas del graffiti urbano del tipo ilegal.</p> <ul style="list-style-type: none"> -Evitar prácticas de graffiti urbano de tipo vandálico y delictivo. -Apoyar el desarrollo de expresiones culturales y artísticas. -Recuperar espacios públicos y privados afectados por graffiti. -Sensibilizar a jóvenes y padres de familia en escuelas. -Realización de recorridos para evitar afectación por graffiti. -Aplicación y respeto de la Ley de Cultura Cívica.
2004 Ley de Cultura Cívica artículo 26 fracción V	Infracciones contra el entorno urbano: Dañar, pintar, maltratar, ensuciar o hacer uso indebido de las fachadas de inmuebles públicos o de los particulares, sin autorización expresa de éstos, estatuas, monumentos, postes, arbotantes, semáforos, parquímetros, buzones, tomas de agua, señalizaciones viales o de obras, puentes, pasos peatonales, plazas, parques, jardines, elementos de ornato u otros bienes semejantes.
FORTASEG 2018	sub-programa 'jóvenes en Prevención' Programa de Fortalecimiento para la Seguridad que posee el subsidio para el "Fortalecimiento del desempeño en materia de Seguridad Pública" ⁴⁶⁵ .
2015 Manifiesto MX	Muralismo para tiempos violentos.

CUADRO # 7 PROGRAMAS E INICIATIVAS INSTITUCIONALES CON PERSPECTIVA DEL GRAFFITI COMO EXPRESIÓN ARTÍSTICA

2017 ARTE PUBLICO EN LA CENTRAL DE ABASTO Central de muros	"a partir del arte y apropiación del espacio como un ejercicio de desarrollo humano y reactivación social, logrando estimular la psique de las personas hacia el color y arte al buscar el desarrollo y mejoramiento de la convivencia laboral" ⁴⁶⁶ .
2013 Círculo Lienzo CDMX, Arte Urbano por la Ciudad que Queremos	"Por la mujer, a la naturaleza, por las emociones, a los 50 años de <i>El TRI</i> , por la fuerza mostrada tras el <i>S19</i> y sobre todo para embellecer la ciudad se creó un circuito de murales realizados por talentosos artistas mexicanos cuya obra se encuentra en el extranjero" ⁴⁶⁷ .
Cortinas comerciales en Avenida 20 de Noviembre	revitalización del Centro Histórico de la Ciudad de México una vez que las cortinas están pintadas con graffiti de calidad, es difícil que estas sean vandalizadas con pintas ilegales, inhibiéndose así el graffiti invasivo que contamina visualmente el paisaje urbano ⁴⁶⁸ .
Plaza Francisco Zarco	Mural de 55 metros que conmemora a algunos de los tantos periodistas asesinados en el país

466 Central de muros, *Op.cit.*

467 Gobierno de la ciudad de México, *Arte urbano para la ciudad que queremos*, [En línea], Instituto de la Juventud, Circuito lienzo CDMX,<https://www.injuve.cdmx.gob.mx/lienzocdmx>Fecha de consulta: abril de 2019.

468 Gobierno de la ciudad de México, *Arte Urbano*, [En línea], Fideicomiso Centro Histórico, Proyectos, Dirección URL: <https://www.centrohistorico.cdmx.gob.mx/proyectos/arte-urbano>, Fecha de consulta: 22 de abril de 2019

CUADRO # 8 TÉRMINOS GENERALES PARA EL ESTUDIO DEL GRAFFITI

TÉRMINO	DESCRIPCIÓN	EJEMPLO
Letra	La unidad expresiva del graffiti es la letra, en los ejemplos siguientes se verá su aplicación y uso.	
Tag	En el graffiti el tag es la forma reducida y encriptada de la firma o nombre.	
Pieza	Es la forma estilizada del nombre, tradicionalmente se acompañaba de un personaje o caricatura, hoy además presenta diversos estilos y tendencias, 3d y Wildstyle son los más conocidos, pero cada autor o autora pone en él su propio carácter estético, formando al final, una expresión artística que hace entender por qué se le da el nombre de pieza.	
Bomba	Es un estilo de la firma o el nombre redondeado y de rápida expresión que generalmente presenta una gama de color reducida: entre 2 y 4 colores, por lo mismo se realiza más rápidamente, lo que hace entender el coloquialismo de <i>bombardear una zona o territorio</i> , ya que requiere menor inversión de tiempo para cumplir su cometido. Mientras una bomba se realiza en minutos una pieza puede llevar de horas a días en su realización y un tag podría implicar segundos únicamente.	

Mural	<p>El mural generalmente representa imágenes con altos grados de iconidad, es decir, con sumo realismo, muchas de sus autoras o autores firman únicamente al final de la obra con su <i>tag</i> a modo del mundo del arte, en especial el muralismo.</p> <p>Además de lo anterior se caracterizan por ser de tamaño monumental y requerir de andamios y en ocasiones de la participación colectiva para su realización.</p>	
Esteñéncil	<p>Estrictamente la práctica del estencil no se considera graffiti, sin embargo como ha mostrado esta investigación es una práctica tangente de intervención del espacio público en que se utilizan latas de aerosol con una mascarilla o estencil prediseñada donde se deja espacio en el papel para que pase la pintura a fin de formar la imagen que se espera una vez en el muro. Esta práctica permite repetir una imagen en el espacio público con absoluta rapidez.</p>	
Trepes	Cuando la letra se realiza en lugares altos y de difícil acceso .	
Firma	<p>Es el nombre que elige cada graffitero o graffitera para sí, lo puede repetir en diferentes estilos durante sus intervenciones:</p> <p>Como <i>tag</i>, como <i>bomba</i>, como <i>pieza</i> o como <i>sticker</i>.</p>	



BIBLIOGRAFÍA

Libros

- Almonia, Barrera, Cabral, et, al, *No hay obra, hay taller*, México, Profética A.C, 2010, pp 101.
- Peralta Gallardo, Andrea, *Espacio Público en la calle Regina, Centro Histórico de la ciudad de México. Transformaciones urbanas, percepciones y usos sociales (2007-2010)*, Tesis de maestría, México, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 2011, pp 150.
- Benjamin Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ítaca, México, 2003, pp 127.
- Bourdieu, Pierre, et al. Efectos de lugar, en *La miseria del mundo*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1999, Pp 564.
- Bourdieu, Pierre. *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*, España, Taurus, 2016, Pp 597.
- Bataille, Georges. *Lascaux o el nacimiento del arte*. No. 75.031 (44). Alción Editora, 2003. Pp 71.
- Bauman, Zygmunt, *Comunidad: en busca de seguridad en un mundo hostil*, Madrid: Siglo XXI España, 2008, pp 157.
- Cachú Gómez Juan Miguel, *Reciclaje urbano en la calle de La Santísima Centro Histórico Ciudad de México*, UNAM, México, CDMX, 2012.
- Camnitzer, Luis. *Didáctica de la liberación: Arte conceptualista latinoamericano*. Montevideo: Casa Editorial HUM (2008). Pp 429.
- Silva, Armando. *Imaginarios urbanos*. [En línea], Bogotá: Arango Editores, 2006,<: <https://imaginariosyrepresentaciones.files.wordpress.com/2015/05/silva-armando-imaginarios-urbanos.pdf>>, [Consulta mayo de 2019].
- Constitución Política de la Ciudad de México, *Artículo 12, Derecho a la ciudad*, Ed. SISTA, México 2019, pp 93.
- Constitución Política de la Ciudad de México, *Artículo 13, Ciudad Habitável*, Ed. SISTA, México 2019, pp 93.
- Castleman, Craig. *Getting Up/ Hacerse Ver. El graffiti metropolitano en Nueva York*, Salamanca, Capitán Swing, (2012), pp 264.
- Davis, Mike y Mariatr Amoroto José. *Planeta de ciudades miseria*, México, Akal, Serie: Cuestiones de Antagonismo, 2014.
- Delgadillo Polanco Víctor, *Disputas por el patrimonio, en La Erosión del espacio público en la ciudad neoliberal*, coordinadora, Patricia Ramírez Kuri ; con la colaboración de Carmen

Valverde Valverde, Karime Suri Salvatierra, Ciudad de México : Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales : Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, 2017 pp 873.

Duhau, Emilio, Angela Giglia. *Las reglas del desorden: habitar la metrópoli*. Siglo XXI, 2008., pp 232.

Delgado, Manuel. "Trivialidad y trascendencia: Usos sociales y políticos del turismo cultural", en *Turismo Cultural, el patrimonio histórico como fuente de riqueza*, Coord. Herrero Prieto, Luis Cesar, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, España, 2000, pp 21.

Delgadillo Víctor, "El derecho a la ciudad en la Ciudad de México: utopía, derechos sociales y política pública", en *El derecho a la ciudad en América Latina*. p 83-84 en Carrión, Fernando, and Jaime Erazo. CLACSO, 2016.

Echeverri, Lina María, Et al. *Desarrollo de marca país y turismo: El caso de estudio de México*, Estudios y perspectivas en turismo 22.6 (2013): 1121-1139. p 1122.

Figueroa Saavedra, Fernando, *Graffiti y civilización Vol. I*, Madrid, Amazon.com, agosto 2017, pp 411.

Fernández Herrero, Emilio, *Origen, evolución y auge del arte urbano. El fenómeno Banksy y otros artistas urbanos*, Director Reyes Sánchez, Francisco, Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de comunicación audiovisual y publicidad, 2017.

Guillermo Boils Morales. *Conflictos por el cierre de calles en el Centro Histórico, en La erosión del espacio público en la ciudad neoliberal / coordinadora, Patricia Ramírez Kuri* ; con la colaboración de Carmen Valverde Valverde, Karime Suri Salvatierra, Ciudad de México : Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales : Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, 2017, pp 873.

Gaytán Santiago, Pablo, *Sombras cromáticas en el archipiélago urbano. Pintas, tags, graffiti*. Revista de estudios sobre la juventud, año IV, 2000. núm. 11. pp 79.

García Luna Martínez, Gerardo, *La dimensión visual de la urbe. Consideraciones generales de la Ciudad de México, como espacio mediático de las distintas manifestaciones visuales y sus generadores sociales*, España, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2015, p 328.

Han, Byung-Chul, *Topología de la violencia*, Barcelona, Herder, Serie Pensamiento Herder, 2016.

——— *La salvación de lo bello*, Ed. Herder, Barcelona 2015, España, Original: Frankfurt 2015.

——— *Sobre el Poder*, Barcelona, España, Ed. Herder, Serie Pensamiento Herder, 2016, pp 151

Jesús De Jesús, Hilario De, *Distribución de la vivienda según su condición socioeconómica como factor de la segregación en Iztapalapa*, Director, Armando García de León Loza, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, México, 2019, pp 106.

Lefebvre, Henri, *La producción del espacio*, Madrid, Capitán Swing, 2013, Pp 451.

López Carrera, Juan Cristóbal, *Representaciones sociales e imaginarios del graffiti, en el área metropolitana de la ciudad de Monterrey*, Nuevo León, UANL, 2013 pp 141.

López, Luis. "La ciudad rescatada y el ciudadano vulnerable. Los límites del cosmopolitismo urbano y la disputa por el espacio público en la Ciudad de México." en *La erosión del espacio público en la ciudad neoliberal*, coordinadora, Patricia Ramírez Kuri ; con la colaboración de Carmen Valverde Valverde, Karime Suri Salvatierra, Ciudad de México : Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales : Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, 2017, Pp 873.

López Trujillo, Miguel Ángel, *El graffiti Chicano en Austin Texas*, Signo. Revista de historia de la cultura escrita, Universidad de Alcalá, 1998, 109-144, pp 36.

Leal, Alejandra, "Peligro, Proximidad y Diferencia: Espacio Público y fronteras sociales en el Centro Histórico de la Ciudad de México", en *Las Disputas por la ciudad. Espacio Social y Espacio Público en contextos urbanos de Latinoamérica y Europa*, Ramírez Kuri Patricia (coord.) México: Universidad Nacional Autónoma de México: Instituto de Investigaciones Sociales: Instituto de Geografía: Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades: Programa Universitario de Estudios sobre la Ciudad: Programa de Maestría y Doctorado en Urbanismo: Universidad Bauhaus de Alemania: Universidad Autónoma de Querétaro: Miguel Ángel Porrua, librero-editor, 2008, p 792.

Miranda Martínez, Sergio Bautista Edgardo, *Espacio y delincuencia, Iztapalapa, 1995-2008*, Tesis de maestría Directora, María Verónica Ibarra, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, México 2011, pp113.

Medina Méndez, Leticia Amaranta, *Regina, el espacio público que confina, Espacialidades*

y habitar en un contexto de gentrificación, Trabajo de grado licenciatura, Director; Dr. Daniel A.J.G. Hiernaux Nicolas, UAM Iztapalapa, División de Ciencias Sociales y Humanidades, México, agosto de 2012. pp 94.

Metz, Eco, et. al, tr. Marie Therese Cuevasco, *Análisis de las imágenes*, Buenos Aires, 1972, pp 131.

Mumford, Lewis, *The City in History*, Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1961, pp 383.

Marcial, Rogelio. *Jóvenes en diversidad: culturas juveniles en Guadalajara* (México), Comunicação Mídia e Consumo 5.13, 2008, pp 71-93.

Meneses Reyes, Rodrigo, Delgadillo, Víctor, Martínez Martínez, Alejandro, et.al. *Segundo Cuaderno de Investigación del Seminario Permanente del Centro Histórico de la Ciudad de México*, UNAM, Coordinación de Humanidades, Posgrado en Urbanismo, PUEC. Primera edición, Vol. II, 2012, pp 146.

Pérez Sanjuán, Enrique, *La tipografía e información visual en el entorno urbano. la pintura mural y el graffiti, un lenguaje de expresión y comunicación*, Tesis de master, Valencia, España, Universitat Politécnica de Valencia, (2011). pp 129.

Partido de la Revolución Democrática, *Acuerdo, Relativo a: Exhortar al Presidente Municipal de Tijuana, a fin de rescatar inmuebles abandonados para que se canalicen como espacios para trabajos para el "graffiti" artístico legal con los jóvenes que realizan pintas ilegales sin control, dentro del programa municipal "Jóvenes en Riesgo"*, [En línea], México, Estado de Baja California, XXI Legislatura Constitucional del Estado de Baja California, Dirección General de Proceso Parlamentario, 18 de febrero de 2016, <http://www.congresobc.gob.mx/Parlamentarias/Documento/ACUERDO_DVALOS_18FEB2016.pdf> PRD, [21 de noviembre de 2017].

Ramos Julián, Javier, *Arte Público y espacio Urbano*, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes Departamento de Bellas Artes, 2013 pp 45.

Ramirez Kuri, Patricia coordinadora, con la colaboración de Carmen Valverde Valverde, Karime Suri Salvatierra, *La erosión del espacio público en la ciudad neoliberal*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales, Facultad de Arquitectura, 2017. pp 873.

Sassen, Saskia. *Expulsiones: brutalidad y complejidad en la economía global*, Vol. 3090. Katz editores, 2015. pp 294.

Silva Téllez, Armando, *La ciudad como comunicación: Elaboración de una teoría sobre el graffiti en las ciudades contemporáneas, con especial referencia a ciudades colombianas y latinoamericanas, y la evolución de sus argumentos hasta la formulación de una tesis integral sobre la ciudad intercomunicada por territorios urbanos*, [en línea], Perú, Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social, Diálogos de la Comunicación, No. 23, 1989, <[http://rodolfogiunta.com.ar/Historia%2ourbana/La%2ociudad%2ocomo%2ocomunicacion%20\(Armando%2oSilva\).pdf](http://rodolfogiunta.com.ar/Historia%2ourbana/La%2ociudad%2ocomo%2ocomunicacion%20(Armando%2oSilva).pdf)> Última consulta: Enero de 2020. pp 201.

Sennett, Richard, *El declive del hombre público*, Barcelona, Anagrama, Colección Argumentos, 2011, pp 433.

————— *Vida urbana e identidad personal: Los usos del desorden*. Barcelona, Península, 1975, pp 205.

————— *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid: Alianza, 1997, pp 454

————— *La conciencia del ojo*. Barcelona, Versal, 1991, pp 317.

————— *La autoridad*. Madrid: Alianza, 1982, pp 192.

Sommer, Robert. *Street art*. Links, 1975.

Sánchez, Jorge Francisco (Jofras), "H.E.M. La transculturación del graffiti en la frontera México - EE.UU", Actas del IX Encuentro Internacional de Historiografía:Transculturación: Espacios y tiempos, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2014.

Tajes Parga, Magalí Giselle, *Arde la vida, ¿Hasta cuando vas a tener miedo?*, Penguin Random House, Buenos Aires, Argentina, 2018. pp 188..

————— *Caos*, Sudamérica, Libro electrónico, Argentina, 2018 pp 240.

Tomas Ferré, Facundo, *Escrito, pintado: dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo*, Madrid, A. Machado Libros, 1998. pp 423.

Villafaña, Justo, N. Mínguez. *Introducción a la Teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide, 1987. pp 230.

Walter Grasskamp, "Arte y dinero: escenas de un matrimonio mixto", en *Diálogos impertinentes*, Editorial: Patronato de art contemporáneo AC. pp 149-161.

Zizek, Slavoj, Eraso Ceballos, Javier y Antón Antonio. *En defensa de la intolerancia*. Buenos Aires, Ciudad de México, Madrid: Sequitur, 2007, pp 123.

Entrevistas

Efeks, [Graffitero mexicano], *Cuaderno de trabajo, acompañamientos*, 27 de febrero de 2019, Ciudad de México.

Figueroa Fernando, [doctor en Historia del Arte por la UCM (1999) e investigador independiente], *Entrevista personal Cristina Soria Valdés*, 22 de octubre de 2018, Madrid.

Gayo Elena, [Conservadora-Restauradora de Bienes Culturales por la Escuela Superior de Conservación de Bienes Culturales; Madrid. 1989.], Entrevista digital, *Cristina Soria Valdés*, noviembre de 2018, Valencia.

García Mendoza, Miguel, [LCP Líder coordinador de Proyectos], *Entrevista personal Cristina Soria Valdés*, Territorial Los Ángeles Agrarista, México, Iztapalapa, febrero de 2019.

Gerso_Siete, [Integrante de Mixer crew, graffitero y artista urbano] *entrevista personal Cristina Soria Valdés*, 25 de marzo de 2019 en Galería Planta Baja, ciudad de México, México.

Montalvo, Jorge, [Ex-graffitero y habitante de los barrios de Valencia], *Entrevista electrónica, Cristina Soria Valdés*, Valencia, España, 3 de abril de 2017, Barrio de Maritim.

Oquer, [Graffitero], *Entrevista digital Cristina Soria Valdés, en la plataforma Instagram*, 17 de abril de 2019, Ciudad de México, México

Consultas en línea

Aibo, "Koka LEP OGT FX" [En línea], *Graffiti store blog*, septiembre de 10 de 2016, Url: <http://www.gravestoremexico.com/blog/publicaciones/koka-lep-ogt-fx/> [Consulta Abril de 2019].

Airbnb, *Hospedaje Iztapalapa Ciudad de México*, [En línea], San Francisco California, Estados Unidos, 2019 <<https://www.airbnb.mx/>> [Consulta Abril de 2019].

Contorno urbano, *Home*, [En línea], Dirección URL:<https://www.contornourbano.com/>, [Consulta 22 de abril de 2019].

Coordinación General de Seguridad Pública, Alcaldía Iztapalapa, Oficio Número: C.G.S.P./C.P.C.D./760/2019, *Respuesta a Solicitud de Información*, 11 de marzo 2018, Mtro. Pablo Tapia Almaraz, Coordinador de Planeación y Combate a La Delincuencia. Pp 7.

Central de muros, *Nosotros*, [En línea], 2019, México, <<http://centraldemuros.org.mx/abouto1.html>>, [Consulta Abril de 2019].

Contacto en línea Central de muros, [Contacto Mensaje Facebook], Entrevista en línea, [En línea] México, Ciudad de México, 22 de marzo de 2019.

Central de muros, *¿Qué hacemos?*, [En línea], Última actualización 2018, México, <<http://centraldemuros.org.mx/hacemos.html>>, [Consulta Abril de 2019].

Central de muros, *Proyectos*, [En línea], Última actualización 2018 <<http://centraldemuros.org.mx/proyectos.html>>, [Consulta Abril de 2019].

Central de muros, *Nosotros*, [En línea], 2019, México, <<http://centraldemuros.org.mx/abouto1.html>>, [Consulta Abril de 2019].

Casado Neira, David. *Las fronteras en el muro de Berlín: frente, fronda y solitón*, [en línea], Papeleres del CEIC 2 (2008). Pp4 <<https://www.20minutos.es/noticia/2117841/o/thierry-noir/muro-de-berlin/pintura/#xtor=AD-15&xts=467263>>

Comas, José, *Últimos defensores del muro de Berlín*, El País, 15 de Abril de 2007, [En línea], <https://elpais.com/diario/2007/04/15/domingo/1176609157_850215.html>[Consulta Noviembre de 2018].

De Gouvion Saint-Cyr Agnes, *Brassaï a propósito del graffiti*, [en línea], Madrid, España, Círculo de Bellas Artes, <[http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Brassa%C3%AF_\(5810\).pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Brassa%C3%AF_(5810).pdf)>

[Consulta 12 de enero de 2019].

Enríquez, Fernanda, *Manifiesto Mx: diez artistas urbanos en las calles de México*, [En línea], Cultura Colectiva, 11 de marzo de 2015, <<https://culturacolectiva.com/arte/manifiesto-mx-siete-artistas-urbanos-en-las-calles-de-mexico>>, [Consulta 21 de abril de 2019].

Euronews, *El muro de Berlín, una galería intocable*, Euronews, 22 de Noviembre de 2018, 2007 [En línea], <<https://es.euronews.com/2018/11/22/el-muro-de-berlin-una-galeria-intocable>>[Consulta Noviembre de 2018].

Equipo de redacción NTDC, *Conoce a tu funcionario: Humberto Morgan Colón*, [En línea], 26 de Noviembre de 2014, NTDC noticias, sección Alcaldías, México, Dirección URL:

<<https://ntdc.mx/nota-delegaciones-conoce-a-tu-funcionario-humberto-morgan-colon-20141126>>, [mayo de 2019].

Filíppov, Alexéi, *10 billantes grafitis inspirados en la copa mundial de la FIFA Rusia 2018 TM (Fotos)*, [En línea], Rusia Beyond, cultura, Rusia, 30 de mayo de 2018, <<https://es.rbth.com/cultura/80895-10-grafitis-inspirados-en-la-copa-mundial>>, [Consulta Abril de 2019].

Fideicomiso centro histórico, *Meeting of styles*, [En línea], Gobierno de la ciudad de México, México, <<https://www.centrohistorico.cdmx.gob.mx/proyectos/meeting-of-styles>> [Consulta 22 de abril de 2019]

————— *Meeting of styles*, [En línea], Gobierno de la ciudad de México, 2018, <<https://www.centrohistorico.cdmx.gob.mx/proyectos/meeting-of-styles>>, [Consulta 22 de abril de 2019].

————— *Plaza Zarco*, [En línea], Gobierno de la ciudad de México, 2018, <<https://www.centrohistorico.cdmx.gob.mx/proyectos/arte-urbano/plaza-francisco-zarco>>, [Consulta 22 de abril de 2019].

————— *Festival de arte urbano*, [En línea], Gobierno de la ciudad de México, 2018, <<https://www.centrohistorico.cdmx.gob.mx/proyectos/arte-urbano/cromatica>>, [Consulta 22 de abril de 2019].

————— *Arte Urbano*, [En línea], Gobierno de la ciudad de México,
<<https://www.centrohistorico.cdmx.gob.mx/proyectos/arte-urbano>>, [Consulta 22 de abril de 2019].

————— *Acerca del Fideicomiso Centro Histórico de la Ciudad de México*, [En línea], <<https://www.centrohistorico.cdmx.gob.mx/dependencia/acerca-de>>[Consulta febrero de 2019].

————— *Manual Administrativo*, [En línea], México, Julio 2016, Registro: MA-12/170816-E-SEFIN-FCH-13/010416, <<https://centrohistorico.cdmx.gob.mx/storage/app/media/Manual%20Administrativo%20FCH.pdf>>, [Consulta abril de 2019].

Gobierno de la ciudad de México, *Arte urbano para la ciudad que queremos*, [En línea], Instituto de la Juventud, Circuito lienzo CDMX, <<https://www.injuve.cdmx.gob.mx/lienzocdmx>>[Consulta abril de 2019].

————— *Arte Urbano*, [En línea], Fideicomiso Centro Histórico, Proyectos, <<https://www.centrohistorico.cdmx.gob.mx/proyectos/arte-urbano>>, [Consulta 22 de abril de 2019].

————— *Programa para el mejoramiento de la seguridad (FORTASEG)*, [En línea], México, <https://www.gob.mx/sesnsp/acciones-y-programas/programa-de-fortalecimiento-para-la-seguridad-fortaseg>, [Consulta 29 de abril de 2019].

Google Maps, Escuela Primaria "José Vasconcelos", México, Ciudad de México, <<https://www.google.com.mx/maps/place/Escuela+Primaria+%22Jos%C3%A9Vasconcelos%22/@19.3428201,-99.061815,17z/data=!4m5!3m4!1sox85ceo2f851ec5d5:ox2fce965117ec9c1e!8m2!3d19.3422077!4d-99.0593366>>, Montaje, Cristina Soria. [Consulta Abril de 2019].

Gobierno del Distrito federal, *Programa general de desarrollo 2007-2012*, [En línea], México, Ciudad de México, 2007-2012, <http://www.sideso.cdmx.gob.mx/documentos/Programa_General_de_Desarrollo_DF_010607c.pdf>, [Consulta Abril de 2019].

García Lázaro, Fernando, *¡Consume local! Lánzate a la feria de arte de galería planta baja*, [En línea], Chilango, Cultura, México, 15 de abril de 2019, <<https://www.chilango.com/cultura/feria-de-arte-de-galeria-planta-baja/?fbclid=IwAR1XGyt7eewkUqzFeipZOpNDoDW3TCqMfBWqsc4CkEFFLk4t95oyO4wozCl>>, [Consulta 30 de abril de 2019].

Hernández, Leonel, *360 Spray Paint presenta lata conmemorativa de Yuka*, [En línea], Ritmo Urbano, noticias, México, 15 de mayo dw 2018, <<https://www.ritmourbano.com.mx/2018/05/360-spray-paint-presenta-lata-conmemorativa-de-yuka/>>, [Consulta Abril de 2019].

Hablitzel, Andrea, "El centro histórico de la Ciudad de México se llena de color", [En línea], México News, México, miércoles 26 de junio de 2016, <<http://www.mexiconewsnetwork.com/es/noticias/centro-historico-cdmx-color/>> [Consulta 21 de abril de 2019].

International SOS and Control Risks, *Security*, [En línea], Travelriskmap, 2019, Amsterdam Netherlands, <<https://www.travelriskmap.com/#/planner/map/security>>, [Consulta Abril de 2019].

Instituto de la Juventud, *Arte urbano por la ciudad que queremos*, [En línea], México, <<https://www.injuve.cdmx.gob.mx/lienzocdmx>>, [Consulta febrero de 2019].

Jefatura de Gobierno del Distrito Federal, *Departamento de planeación y Desarrollo, Los Ángeles Apanoalla*, [En línea], México, 2001-2003, <http://www.sideso.cdmx.gob.mx/documentos/ut/IZP_07-095-1_C.pdf>, Fecha de consulta 17 de enero de 2019>[Consulta Octubre de 2018].

Kaosystem, *Hall of fame*, [En línea], Kaosystem, *Graffitis, Diccionario*, <<https://www.kaosystem.com/graffitis/diccionario/hall-of-fame>>, [Consulta 22 de abril de 2019].

López Aguilar, Daniel, *El colectivo We Do Things embellecerá con murales la Central de Abasto*, [En línea], La Jornada, Cultura, México, 17 de agosto de 2017, <<http://lajornadasanluis.com.mx/cultura/colectivo-we-do-things-embellecerá-murales-la-central-abasto/>>, [Consulta Abril de 2019].

La aventura del saber, *Esto es una plaza*, [En línea], RTVE, La aventura del saber, 29 de marzo de 2019, <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-aventura-del-saber/aventura-del-saber-esta-plaza/2572375/>>[Consulta mayo de 2019].

Montana Colors S.L., *Sobre montaña*, [En línea], SantVicenç de Castellet, Barcelona, España, última actualización 2019, <<https://www.montanacolors.com/sobre-montana/>>[Consulta Abril de 2019].

Maunleón, Mau, *Arte Público Espacio Público*, [en línea] , Valencia, España, 2000, UPV, <https://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup_investigacio/textos/docs/mau_monleon_artepublico_espaciopublico.PDF>[Consulta 12 de Octubre de 2018], pp 6.

Mohorte, "¿Tienes pensado viajar en 2019? Este mapa identifica los países más peligrosos para hacerlo", [En línea], Magnet, <<https://magnet.xataka.com/un-mundo-fascinante/tienes-pensado-viajar-2019-este-mapa-explica-paises-peligrosos-para-hacerlo>>[Consulta Abril de 2019].

Meeting of styles, *Información*, [En línea], Gobierno de la ciudad de México, última actualización 2019, <https://www.facebook.com/pg/meetingmexico/about/?ref=page_internal>, [Consulta 24 de abril de 2019].

Thierry Noir, "El primer artista que pintó sobre el Muro de Berlín", [En línea], 20 minutos, Helena Celdrán, 1 de Mayo de 2014 <<https://www.20minutos.es/noticia/2117841/o/thierry-noir/muro-de-berlin/pintura/Z>. [Consulta 24 de noviembre de 2019].

Notimex, "Entra en vigor unidad Antigraffiti," [En línea], El Universal, México, Ciudad de México, miércoles 7 de abril de 2004, <<https://archivo.eluniversal.com.mx/notas/215539.html>> [Consulta 25 de abril de 2019].

Ponce de León Castellanos, Jessica, Se lleva a cabo "Valencia Poliniza México", festival de arte urbano que reúne a artistas españoles y mexicanos [En línea].

CONACULTA; "La ruta de la gráfica", Poliniza México, 29 de septiembre de 2007, <http://lirutadelagrafica.blogspot.com/2007_09_23_archive.html> , México, Conaculta, 2007, [Consulta abril de 2019].

Rabasa Diego, "El deportivo chavos banda trae la esperanza al "territorio apache"," [En línea], The Guardian, Guardian Sección: Mexico City week, Cities, México, 10 de noviembre de 2015, <<https://www.theguardian.com/cities/2015/nov/10/el-deportivo-chavos-banda-trae-la-esperanza-al-territorio-del-apache>>, [Consulta Abril de 2019].

Reséndiz, Adolfo, *Manifiesto MX, muralismo para tiempos violentos*, [En línea], Yaconic, Cultura, México, 17 de marzo de 2015, <<https://www.yaconic.com/manifesto-mx-muralismo-para-tiempos-violentos/>>, [Consulta 21 de abril de 2019]

Redacción revista Proceso, "Crea la SSP unidad especializada para el control del graffiti," [En línea], Revista Proceso, nacional, México, 20 de agosto de 2003, <<https://www.proceso.com.mx/255616/crea-la-ssp-unidad-especializada-para-el-control-del-graffiti>>, [Consulta 21 de abril de 2019].

Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública, *Programa de Fortalecimiento para la Seguridad (FORTASEG)*, [En línea], Gobierno de México, México, 28 de junio de 2019, <<https://www.gob.mx/sesnsp/acciones-y-programas/programa-de-fortalecimiento-para-la-seguridad-fortaseg>> [Consulta abril 29 de 2018].

Soria Valdés, Laura Cristina, *¡VAMOS A PINTAR LOS MUROS! Diarios de campo*, [En línea], México, Ciudad de México, julio 2014, <URL: <https://www.cristinasoria.com.mx/graffiti/>>, [Noviembre de 2020] .

Sistema de información de Desarrollo Social, *Delegación Iztapalapa*, [En línea], Última actualización 2003, <<http://www.sideso.cdmx.gob.mx/index.php?id=63>>, [Consulta Abril de 2019].

Sputnik Mundo, Farid Rueda, "·El muralista que abre una ventana a México en pleno corazón de Rusia por le mundial," [En línea], Sputnik Mundo, noticias, México, 24 de mayo de 2018, <<https://mundo.sputniknews.com/entrevistas/201805241078975724-arte-urbano-farid-rueda-mexico/>>[Consulta Abril de 2019].

Solá, Juan, *Épica Urbana*, Blog, ,[En línea], Argentina, <http://epica-urbana.blogspot.com> [Consulta 26 de abril de 2019].

Street Art Chilango, *Art walk/ Street art tour*, [En línea], México<http://streetartchilango.com/>, [Consulta 26 de abril de 2019].

Tosk Machine, "Entrevista No. 1 Koka Lep" [En línea], Nacido en la calle, 22 de noviembre de 2012, Youtube, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qhggog3WGqs>, [Consulta Abril de 2019].

Uniradio Informa, "Pone en marcha programa de limpieza 'Tijuana Blanca,'" [En línea], Uniradio Informa, Noticias, Tijuana, México, 24 de febrero de 2012. <<https://www.uniradioinforma.com/noticias/tijuana/100606/pone-en-marcha-programa-de-limpieza-tijuana-blanca.html>>[20 de noviembre de 2017].

Walta& Karl GbR, *On The Run*, [En línea], Berlín, Alemania, 2019, <<https://www.ontherun.de/>>, [mayo de 2019].

We Do Things, "We Do Things/nosotros," [En línea], Última actualización 2018, México, <<http://www.wedothings.co/>>, México, 2019, [Consulta Abril de 2019].

We Do Things, "Nosotros," [En línea], Última actualización 2018, México, <<http://www.wedothings.co/>>, [Consulta Abril de 2019].

X, Claudia y Manoel de NV "Historia del Graffiti en Tijuana... CHENTE HEM CREW," Zona Zero, 24 de junio de 2010, [En línea], <<https://expresionurbana.wordpress.com/2010/06/24/historia-de-graffiti-en-tijuana-chente-hem-crew/>>[20 de noviembre de 2017].

Zwittag, Leticia, "Humo, ícono del graffiti en México," [En línea], Exprés, México, San Luis Potosí, 2 de Julio de 2019, Dirección URL:<http://www.elexpres.com/2015/nota.php?story_id=105674>, Fecha de consulta: abril de 2019 .

Exprés, México, "San Luis Potosí", 2 de Julio de 2019, <http://www.elexpres.com/2015/nota.php?story_id=105674>, [Consulta Abril de 2019].

360 spray Paint, "Humo edición especial", [En línea], 360 sprypaint, México,2019, <<https://www.360spraypaint.net/edicion-humo>>, [Consulta Abril de 2019].

360 spray Paint canal de youtube, "YUKA", 360 spray paint, presentacion de la edicion especial,[En línea], 360 spray Paint canal de youtube, 12 de junio de 2018, Dirección <https://www.youtube.com/watch?v=zsmWRTjC_8I>[Consulta Abril de 2019].

Ponencias

Bonilla Serrano, David, "El graffiti como experiencia sociopolítica", Ponencia presentada en el Congreso Estéticas de la Calle, Escuela Nacional de Antropología e Historia, Auditorio Javier Romero, miércoles 22 de mayo, 2019.

Guerrero Serrano, Ricardo (Bolo), "Teorías sobre los orígenes del graffiti en la CDMX 70's, 80's HIP HOP o no", Ponencia presentada en el Congreso Estéticas de la Calle, Escuela Nacional de Antropología e Historia, "Auditorio Javier Romero", miércoles 22 de mayo, 2019.

Ozono AdrenalineTeam, "Perspectivas en el tiempo de adrenalina graffiti mexa en el extranjero," Ponencia presentada en Congreso Estéticas de la calle, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, Auditorio Javier Romero, 24 de mayo de 2019.

Fotografías

Excelsior, Alegoría de una matanzaa, México 2018, [En línea], <https://www.excelsior.com.mx/nacional/el-carton-de-abel-quezada-en-el-68-que-marco-epoca/1269186>. Última consulta, noviembre de 2018.

Eskis Company, España 2019, [En línea], <https://www.eskis-company.com/es/> Última consulta, 2018.

Gráfica Del 68, Museo Universitario de Ciencias y Artes, UNAM México 2018, [En línea] <https://muac.unam.mx/exposicion/grafica-del-68>. Última consulta, Noviembre de 2018.

Hernández, Leonel, Lata conmemorativa de Yuka, 360 Spray Paint presenta lata conmemorativa de Yuka, [En línea], Ritmo Urbano, noticias, México, 15 de mayo dw 2018, Dirección URL: <https://www.ritmourbano.com.mx/2018/05/360-spray-paint-presenta-lata-conmemorativa-de-yuka/>, Fecha de consulta: abril de 2019

INDAGE, España 2018, [En línea], <https://indagueblog.wordpress.com/> Última consulta, 2019.

Instagram, Estados Unidos, 2018, [En línea], <https://www.instagram.com/>, Última consulta, 2019.

——— @senizabell, México 2018, [En línea], <https://www.instagram.com/p/Bt9Vse-5lj-T/> Última consulta, 2019.

——— @afeks_rivas, México 2018, [En línea], https://www.instagram.com/afeks_rivas/ Última consulta, 2019.

——— @skuirt_drip, México 2018, [En línea], https://www.instagram.com/skuirt_drip/, Última consulta, 2019.

——— @siler, México 2018, [En línea], <https://www.instagram.com/siler/>, Última consulta, 2019.

——— @farid_rueda México 2018, [En línea], https://www.instagram.com/farid_rueda/, Última consulta, 2019.

——— @gerso_siete, México 2018, [En línea], https://www.instagram.com/gerso_siete/, Última consulta, 2019.

——— @_rayass_eun, México 2018, [En línea], https://www.instagram.com/rayas_eun/, Última consulta, 2018.

- @streetart_chilango, México 2018, [En línea], https://www.instagram.com/streetart_chilango/?hl=es-la, Última consulta, 2018..
- @koka.mexico, México 2018, [En línea], Dirección URL: <https://www.instagram.com/koka.mexico/>, Última consulta, 2019.
- @busterduque, México 2018, [En línea], Dirección URL: <https://www.instagram.com/busterduque/?hl=es-la>, Última consulta, 2019.
- @efekz.oficial, México 2019, [En línea], Dirección URL: <https://www.instagram.com/p/Bt4Wd5OFqOw/>, Última consulta, 2019.
- @graffitimexicooficial, México 2019, [En línea], Dirección URL: <https://cutt.ly/fhp1eOy>, Última consulta, 2019.
- @madox.com, México 2019, [En línea], Dirección URL: <https://www.instagram.com/madox.com/>, Última consulta, 2019.
- @deih.xlf, España 2019, [En línea], Dirección URL: <https://www.instagram.com/deih.xlf/?hl=es-la>, Última consulta, 2019.
- @julieta_xlf, España 2019, [En línea], Dirección URL: https://www.instagram.com/julieta_xlf/?hl=es-la, Última consulta, 2019.
- @escif, España 2019, [En línea], Dirección URL: <https://www.instagram.com/escif/?hl=es-la>, Última consulta, 2019.
- @srmarmota, España 2019, [En línea], Dirección URL: <https://www.instagram.com/srmarmota/?hl=es-la>, Última consulta, 2019.
- Jefatura de Gobierno del Distrito Federal, Departamento de planeación y Desarrollo, Los Ángeles Apanoalla, [En línea], pp 2, México, 2001-2003, Dirección URL: http://www.sideso.cdmx.gob.mx/documentos/ut/IZP_07-095-1_C.pdf, Fecha de consulta 17 de enero de 2019
- Mapas de google, Estados Unidos, [En línea], Dirección URL: <https://ng.cl/aw1g>, Fecha de última consulta 17 de enero de 2018
- <https://maps.app.goo.gl/pLjMmv2KgUSiQtvp9>
- <https://maps.app.goo.gl/LEyjuPMgyjL4jPk9>
- <https://maps.app.goo.gl/pLjMmv2KgUSiQtvp9>
- <https://maps.app.goo.gl/pLjMmv2KgUSiQtvp9>
- <https://maps.app.goo.gl/pLjMmv2KgUSiQtvp9>

----- <https://maps.app.goo.gl/pLjMmv2KgUSiQtp9>

----- <https://maps.app.goo.gl/pLjMmv2KgUSiQtp9>

----- <https://maps.app.goo.gl/pLjMmv2KgUSiQtp9>

Martínez Adrián, 2 de octubre de 2017, México 2017, [En línea], Url: <https://cutt.ly/qg4xExe>, Última consulta, Noviembre de 2020.

Meme, Estados Unidos, 2019, [En línea], Dirección URL: <https://me.me/i/como-cuando-la-gente-sin-talento-y-envidiosa-destruye-una-99a472fb251d41309f77obe4foe57abo>, Última consulta, 2019.

Ricardo Guerrero (Bolo), Forografías del archivo, México 2019,

The Guardian, Koka en Deportivo Chavos Banda, México 2018, [En línea], Dirección URL: <https://cutt.ly/zgp1usr>, Última consulta 17 de enero de 2018.

Soria Valdés, Laura Cristina, Graffiti, [En línea], México, Ciudad de México, julio 2014, URL: <https://www.cristinasoria.com.mx/graffiti/>, [Consulta Noviembre de 2020]

360 spray Paint, Humo edición especial, México 2018, [En línea], Dirección URL: <https://cutt.ly/ijQFuPL>, Fecha de consulta 17 de enero de 2019