

M. of A. Cynthia Ortega Salgado

Profesora de la Universidad Autónoma del Estado de México.

hopperonmirror@hotmail.com

INTRODUCCIÓN

El llamado arte de calle es un flujo continuo, cada día capas frescas de pintura o nuevos estenciles aparecen durante la noche en la Ciudad para transformarla. Se trata de un proceso de renovación permanente donde nuevos trazos se enciman, en interminables franjas de trazos desteñidos sobre los muros de la Ciudad, los vagones del metro o los vidrios de los autobuses.

No podemos negar sus inicios desde la huella que dejó el hombre rupestre en las piedras de las cuevas con pigmentos naturales, donde buscó asignar un rastro de su historia y por tanto de él mismo, hasta las expresiones populares romanas que contaban los chismes o delataban al gobierno. Pero “el arte de la calle”, es un término que se usa por primera vez en los 80 para describir el trabajo de un amplio conjunto de técnicas, temáticas y artistas, efímero por excelencia, es cambiante y adopta formas emergentes de expresión, que aparecen tan rápido como la necesidad de los artistas por “manchar” con nuevas figuras y procesos, el lienzo vivo que representa el espacio urbano. Históricamente, este arte se vuelve prominente en Nueva York a través de los trabajos de pintores como Keith Haring, Jean-Michel Basquiat o Kenny Scharf único sobreviviente del trío, también por Richard Hambleton o en París, por Némo o Blek.

La concepción que hace algunas décadas existía sobre el *graffiti* es cada vez menos reconocible, tanto en su concepción de acto vandálico, como en los derivados de su forma tradicional, también llamada *post-graffiti*: como el uso de estenciles, pegado de carteles, *stickers* o calcomanías, objetos tridimensionales, etc. Los artistas están empleando nuevos materiales como un reflejo del entorno urbano que los circunda, como el acrílico, la cerámica, el collage o las aplicaciones de arte digital que resultan más rápidas y económicas de producir y distribuir. El trabajo se ha vuelto más personal y distintivo, sobresale de los demás, sea de proporciones monumentales o pequeño.

El arte de la calle es un medio honesto y contestatario, la belleza superficial de las formas o el discurso complejo, seducen al transeúnte. Su inventiva y diversidad son desconcertantes mientras se posiciona ante el espectador como uno de los medios más plurales, al poder ser visto por todos en la presentación y comunicación de ideas.

En el cada vez más atiborrado entorno urbano por publicidad exterior de todo tipo como vallas, parabuses, andantes, perifonía o carteleras, este espacio se convierte en un foro de libre expresión, muy posiblemente ésta sea una de las razones que persuaden y atraen a tantas y tan diversas personas a animar el paisaje urbano con gráficos impactantes o imágenes extraordinarias, que constituyen un vocabulario visual reorganizado e infundido por la publicidad, el diseño, la ilustración y el arte contemporáneo.

GRAFFITI

El antecedente del arte de la calle es el *graffiti*, pero el de nuestros días expande su propia definición extraída de la palabra griega *graphein*, que significa escribir, ya que pensada como “marca personal” podría englobar casi cualquier cosa, desde una mancha hasta un objeto pegado a la pared. Es aquí donde su significación y sus intenciones se abren.

En París se desató con los estudiantes de La Sorbona, cuando escribieron en las paredes de la universidad y de la ciudad, sus propuestas revolucionarias en defensa de la población negra y la igualdad de sexos, los derechos de las mujeres o la denuncia contra el imperialismo estadounidense, máximas de lucha en las revueltas callejeras.

Mensajes como “*La misoginia es la inversión de la virilidad*” (que en francés resulta muy efectivo por el juego de palabras “*vie...rilité*”), “*por una Universidad democrática*”, “*lo más difícil es aprender a no escribir en los muros*” o “*prohibido prohibir*” le otorgan al *graffiti* un doble carácter, el poético-filosófico y el popular-humorístico. El *graffiti* de la segunda mitad del siglo pasado no se interesó por la imagen sino por la palabra.

Las reminiscencias de esta explosión de mensajes se reinterpretan en las manos de las *gangs* o pandillas, otorgando al *graffiti* valores tribales como el marcaje de territorio o el liderazgo del miembro más audaz. Esta es una clara separación entre el *graffiti* de contenido político-reinvidicativo y el de tipo territorial, que se esparce con rapidez entre los descendientes de migrantes latinoamericanos, negros, africanos y europeos llegados a Estados Unidos para cumplir el sueño americano. El ambiente de revueltas urbanas, crisis industriales, paros y oleadas migratorias crean un campo fértil para el crecimiento y extensión de los *tags* de los grafistas. Para los años ochenta, estas

acciones se convierten en una moda esparcida a lo largo de las ciudades más desarrolladas de Europa.

En México tienen un nacimiento distinto, a principios del siglo XX los llamados pachucos y chicanos usan el *graffiti* para escribir en los barrios su nombre y el de los integrantes de su grupo, con el propósito de marcar su territorio de control. En la segunda mitad del mismo siglo, apareció en escena un movimiento que radicaba y se movía en ambos lados de la frontera mexicana con Estados Unidos; un nuevo modo de vestir, hablar, bailar, “rayarse” y hacer *graffiti*: el estilo cholo.

La crisis económica por la que atravesó Estados Unidos ocasionó que miles de trabajadores mexicanos regresaran a las ciudades fronterizas y reprodujeran lo que habían visto en los sectores marginales; la cultura negra, estadounidense, latina y mexicana mezcladas en una violentada hibridación cultural. Heredero de esta mezcla, está Watchavato, sinaloense que habla *spanGLISH* y ha inmortalizado al famoso narco-santo del segmento pobre de Culiacán: Jesús Malverde. De esta forma, los cholos migran hasta la Ciudad de México, adjuntando al espacio urbano imágenes representativas y simbólicas de su transcultura, su transterritorio y sus fronteras móviles.

Las pintas son un hecho simbólico porque al *escribir* sobre los muros, los “no ciudadanos” se apropian de la Ciudad, nuevamente sin pedir permiso, defienden las bardas que la propaganda política quiere usar y al mismo tiempo, desarrollan un sentido real de pertenencia y comunidad, porque escriben un apodo que afirma una identidad en la que son conocidos y respetados, no victimizados o invisibilizados. Delimitar el terreno, invadir el espacio público, llegar más lejos y más arriba que cualquier otro, escribir su firma allí donde nadie más alcance a escribirla, ése es el objetivo.

OAXACA

A lo largo y ancho de México se hallan ejemplos de *post-graffiti*, pero algunos han ganado reconocimiento no sólo por compararse en calidad con los del *mainstream* como los del inglés Banksy, sino por su contenido de protesta contra la brecha entre la

oligarquía y los indígenas, o el sistema hegemónico imperante: me refiero a las pintas y a los esténciles localizados en la Ciudad de Oaxaca.

El 14 de junio de 2006, la fuerza policiaca del Estado, bajo las órdenes del ex gobernador Ulises Ruiz, desalojó a la fuerza el plantón de la sección 22 del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE) en el zócalo de la capital, barricada formada por profesores del gremio y seguidores de la Alianza Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO). Estos hechos dramáticos, se repitieron el 29 de octubre, con las detenciones masivas realizadas por las policías Estatal y Federal Preventiva.

La APPO es una de las más importantes acciones organizadas del movimiento social en México. Se trata de una asamblea de asambleas nacida el 17 de junio de 2006 en el marco de la sublevación popular contra Ulises Ruiz. Participaron en su formación 365 organizaciones sociales, ayuntamientos populares y sindicatos con una demanda única: la renuncia del gobernador.

Tomando en cuenta la diversidad étnica y cultural de Oaxaca, la APPO da voz a múltiples organizaciones comunitarias, campesinas, civiles y populares, pues sintetizan la voluntad popular y desde éstas, se decide el rumbo de la lucha. La Asamblea representa a la cultura política local nacida de otras populares, el sindicalismo magisterial, el comunalismo indígena, el municipalismo, el extensionismo religioso, la izquierda radical, que es representada por los ideales de Trotski o Zapata, el regionalismo o la diversidad étnica de la entidad. También da cuenta de las nuevas formas de levantamiento popular que se crearon en Oaxaca, organizaciones que comprenden sectores pobres de la ciudad, la zona conurbada, redes juveniles, etc.

Uno de los propósitos del arte es conciliar entre el pensar (el hombre contemplativo) y el hacer (el hombre de acción), es decir, conciliar la experiencia de la realidad con la convicción. En este accionar de las ideas, el arte se adueña de un poder ético, estético y político que crea nuevas formas de relación cultural y que además critica y permite denunciar realidades. En la búsqueda de una transformación y activación social, *Colectivo Arte Jaguar* inicia su labor en Oaxaca. Nacido en los talleres de grabado de la escuela de Bellas Artes de la UABJO, reúne a un grupo de jóvenes interesados en la

integración de la estética callejera con las técnicas tradicionales de la gráfica. Paralelamente, algunos de sus integrantes se desenvuelven en el movimiento del graffiti, las artes visuales, plásticas, el diseño gráfico y la arquitectura, identificándose con la experimentación gráfica y el arte público. Cuando *Arte Jaguar* toma la ciudad sin más armas que una lata de pintura, más que tratarse de un gesto inocente, habla de la necesidad de dejar un índice, una impresión cultural e histórica del “yo”, que somos todos en México. El arte urbano revela algo no sólo del que pinta, sino de la ciudad y de sus habitantes, refleja los miedos, los sueños y la identidad de la colectividad, no sólo la del artista, se replantea la idea de libertad, de democratización de la cultura a través de la redefinición del propósito del arte.

“Smeck”, integrante del *crew*, recuerda los hechos del 2006, cuando la gente normal salió a manifestarse y la pinta *se convirtió en patrimonio común, arrasó con todo*. La principal exigencia del movimiento era la renuncia del ex gobernador, ésta se volvió una expresión cotidiana, tanto entre los graffiteros como en quien pudiera tener en sus manos algo para pintar. El 14 de junio entró la policía a desalojar a los maestros y como consecuencia surgió una inconformidad generalizada, que se volvió evidente en las paredes del Palacio de Gobierno o cualquier esquina de la urbe.

Ulises Ruiz, ex gobernador del estado se libró de una demanda impuesta por Cristóbal Carmona Morales, por los atropellos cometidos contra maestros. Pues los 25 votos emitidos por el Partido Revolucionario Institucional (PRI) a favor de impedir su juicio político, dieron por terminada su responsabilidad. Aunque los hechos acontecidos en la ciudad de Oaxaca y sus zonas conurbadas del 14 de junio de 2006 al 14 de julio de 2007, se hayan distinguido por el uso desproporcionado de la fuerza pública y la violación generalizada de garantías individuales, no se ejerció acción legal ninguna contra Ruiz, aunque el descontento se reflejó en los comicios de julio de este año, cuando la alianza PAN-PRD-Convergencia ganó las elecciones.

Pintar hoy en Oaxaca, más que un acto de resistencia, recrea la memoria, toda vez que el pasado se actualiza en sus consecuencias presentes. La revolución y sus ideales son recursos de significación que se crean en el movimiento político y social del Estado. Los estenciles y las pintas cumplen una doble función, la de enriquecer el torrente estético y artístico del país y la de inquietar las consciencias ciudadanas, pues a final

de cuentas, son objetos de propaganda. Los ánimos exaltados, las actitudes contestatarias, se hacen presentes y se recrean por medio de la imagen, de la mirada, que porta los recuerdos, la vida cultural y los deseos del Sur de México.

BIBLIOGRAFÍA

*GARCÍA CANCLINI, Néstor. Consumidores y Ciudadanos, Conflictos multiculturales de globalización. México, Ed. Alianza Forma, 1995.

*GUASCH, Ana María. El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural, Madrid, Ed. Grijalbo, 2000.

*KUSPIT, Donald. Arte Digital y Videoarte, transgrediendo los límites de la representación. Madrid, Ediciones pensamiento, 2006.

*LIPOVESTSKY, Gilles. Los tiempos hipermodernos. Anagrama, colección argumentos. Barcelona, 2006.

*MANCO, Tristan. Street logos. Thames & Hudson, Londres, 2004.

*MARCUSE, Hebert. El hombre unidimensional, estudios sobre la ideología de las ciudades industriales avanzadas. Seix Barral, Barcelona, 1969.

*OLEA, Oscar. El arte urbano, UNAM, México, 1979.

*PRIETO CASTILLO, Daniel. Discurso autoritario y comunicación alternativo. México, Ed. Premiá, 1986.

*<http://www.banksy.co.uk/> Consultada en Octubre 2010

*<http://www.watchavato.com.mx/index.html> Consultada en Octubre 2010

*<http://www.jornada.unam.mx/2010/08/13/index.php?section=estados&article=030n1>
[est](#) Consultada en Octubre 2010

*Garduño, Gustavo (2000) “Lectura del texto graffiti”, Revista *La Colmena*, México, Núm. 25, enero-marzo: 90-105.