

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN FIJA DIGITAL:

“COMUNICACIÓN Y CULTURA .EL STREET ART, UNA EXPRESIÓN ARTÍSTICA
URBANA EN LA COLONIA CONDESA, CIUDAD DE MÉXICO 2007”



TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN
ESPECIALIDAD EN PRODUCCIÓN

PRESENTA

ISRAEL SOLÓRZANO SOLÓRZANO

ASESOR

LIC. CÉSAR G. ALANÍS MERCHAND

CIUDAD DE MÉXICO

2009



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Después de muchos años de ir y venir, de no poder sentarme a escribir porque los pies me ganaban y la cámara no dejaba de disparar, finalmente he aquí el resultado. Gracias al apoyo de la gente que siempre ha estado a mi lado y que me ha soportado. Tendría que hacer una gran lista de personas y lugares a los cuales dedicar esta Tesina, sin embargo, para que nadie quede fuera:

a mis padres

a mis hermanos

a mi novia

a mis amigos

a los viajes

Gracias por todo y lo que sigue...

CONTRARIEDAD

"The longest recorded piece of graffiti was painted by a student in the toilets of his college at Changsha, China in 1915. It consisted of over 4000 characters criticizing this teachers and the sate of Chinese society. After completing this masterpiece the student handed himself in and was paraded in front of the school and threatened with expulsion. The student was a 22 year old Chairman Mao. A graffiti artist who later founded the People's Republic of China and was responsible for the deaths of over 30 million people."

Chieh Fang – Chinese Army Magazine, December 1968

- Banksy -

“La pieza más larga de graffiti conocida fue pintado por un estudiante en los baños de su colegio en Changsha, China, en 1915. Constaba de más de 4000 caracteres que criticaban a sus profesores y la escrupulosidad de la sociedad china. Después de pintarlo se entregó a las autoridades, fue expuesto en frente de su escuela y amenazado de expulsión. El estudiante de 22 años de edad, era el presidente Mao. Un artista del graffiti que más tarde fundó la República Popular de China y fue responsable de la muerte de más de 30 millones de personas. "

Chieh Fang – Chinese Army Magazine, Diciembre 1968

- Banksy -





I.	Introducción.....	4
1.	Cultura y comunicación.....	7
1.1	Los estudios culturales.....	8
1.2	Identidad y cultura.....	13
1.3	Manifestaciones artísticas alternativas.....	16
2.	El Street Art.....	23
2.1	De Ardèche a nuestros días: la pintura en los muros.....	23
2.2	El Graffiti vs. Street Art.....	28
2.3	Street Art Ciudad de México.....	39
3.	Construcción de la imagen fija.....	58
3.1	La fotografía como documento.....	58
3.2	Tan compacta que cabe en tu mano.....	62
3.3	Fotografías de Street Art: ¿Qué y para qué?	66
3.4	Comunicación y cultura .El Street Art, una expresión artística urbana en la Colonia Condesa, Ciudad de México 2007 (CD interactivo).....	71
II	Conclusiones.....	72
III	Bibliografía.....	74

INTRODUCCIÓN

Desde sus inicios, la fotografía ha permitido documentar los fenómenos sociales, ya que encierra la potencialidad de testimoniar, instruir e informar sobre algo. En la actualidad, gracias a las cámaras digitales, el proceso de documentación es instantáneo, de fácil acceso y difusión.

El Street Art, es la nueva forma de comunicar el arte urbano que se resiste a quedar encerrado en forma de Graffiti. Su naturaleza es efímera, pero a pesar de ello, existen miles de artistas por todo el planeta que exponen sus innovadoras obras de arte en las calles.

Dentro del estudio de las Ciencias de la Comunicación, el presente trabajo propone: mezclar estas dos vertientes bases de la evolución de los medios de comunicación, la expresión humana sobre el muro (considerando el muro como símbolo antagónico de la comunicación humana, actualmente diversificado en la calle: suelo, pared, ventana, señalización, etc.) y la fotografía (la imagen fotográfica como medio de aproximación de la realidad, como documento de carácter informativo, social e histórico) para exponer, mediante la documentación fotográfica, las cualidades artístico-socio-culturales del Street Art como medio de comunicación y expresión artística efímera, con el objetivo de llevarlo a un reconocimiento social.

No obstante de que México cuente con una historia de movimientos artísticos alternativos (el muralismo, los grupos, los colectivos, etc.), al final, la mayoría han quedado remitidos a instancias oficiales (museos, galerías, colecciones, etc.).





A pesar de ello, en los últimos años, las calles de la Ciudad de México se han convertido en un gran laboratorio visual en crecimiento, ventana que evidencia las nuevas formas de expresión y comunicación, tal es el caso del Street Art. Hoy, y debido al contexto histórico, político y cultural en el que nos encontramos, es pertinente hacer énfasis de su importancia comunicativa.

Con el propósito de vincular la fotografía con el Street Art, pondremos en práctica las actuales herramientas de comunicación, en este caso, nos referimos al uso de la cámara fotográfica digital. Así, nos basaremos en los medios digitales como instancia prima del presente trabajo, ya que el resultado de las fotos de Street Art realizadas en la Colonia Condesa de la Ciudad de México, podrá ser visto únicamente a través de un CD interactivo para PC. Dicho lo anterior, es indispensable resaltar la propiedad multimediática de las actuales herramientas de comunicación, ya que nos permiten pasar libremente de un medio a otro sin modificación alguna, aunque, también cuentan con instrumentos para poder manipular las fotos y cambiarlas completamente en su esencia. Para el presente trabajo y la realización del CD interactivo “no se manipulará ninguna foto” ya que, si modificamos una fotografía de Street Art al mismo tiempo estamos manipulando dos imágenes: la foto y la obra de Street Art que se encuentra en la foto. Entonces, la imagen perdería todo el sentido que intentamos dar al documentar dicho fenómeno.

En relación a las Ciencias de la Comunicación y con la utilización de un planeamiento teórico de Comunicación y Cultura, haremos uso de las teorías sociales provenientes de la corriente latinoamericana de los Estudios Culturales, ya que sus características científicas nos permitirán analizar un fenómeno

comunicativo más allá de sus componentes estrictamente institucionales, permitiéndonos así, y con el apoyo del material visual, la realización de un análisis que nos lleve a la explicación de la propuesta comunicativa y social del Street Art.

De igual manera he de puntualizar que se escogió a la Colonia Condesa, como espacio a fotografiar, ya que en los últimos años se ha convertido en un punto de reunión de jóvenes, diseñadores, pintores, fotógrafos, etc. y primordialmente para este trabajo, en un sitio importante para el desarrollo de la actividad del Street Art en la Ciudad de México.

Con un análisis dirigido a repensar las nuevas formas de comunicación en los grupos sociales urbanos y mediante la documentación visual del Street Art, el presente trabajo intenta marcar un parteaguas en el conocimiento y reconocimiento en México del arte callejero, ya que la mayor dificultad al realizar la investigación sobre el Street Art fue la falta de material escrito y visual existente en México y sobre México en relación a dicho tema.





1. CULTURA Y COMUNICACIÓN

El ser humano es un ente comunicativo por naturaleza que se mantiene en la constante búsqueda del mejor canal de comunicación que le permita entender y transmitir el sentir de su entorno. En la actualidad, uno de esos canales se refiere a las manifestaciones del quehacer artístico libre, aquel que se encuentra fuera de los museos. Inscrito dentro de estas manifestaciones, encontramos al Street Art en el marco de los fenómenos socioculturales de nuestros días que florecen en la base de la sociedad.

La ciudad es un espacio pluridimensional, donde los fenómenos socioculturales, como el Street Art, se dan a partir de un proceso comunicativo que surge de la relación de dos o más sujetos que comparten, alimentan y se identifican con dicha actividad. En el presente capítulo, nos basaremos en los principios de las Ciencias de la Comunicación (que se encargan de estudiar la particularidad de los procesos de comunicación como fenómenos en sí mismos) y de los Estudios Culturales (que procuran estudiar la comunicación más allá de sus componentes estrictamente institucionales, enfocándose más en las dimensiones no exploradas de la cultura urbana contemporánea), para así conocer y entender más a fondo al Street Art.

1.1 Los Estudios Culturales

Post Graffiti, Neo Graffiti, Guerrilla Art o mejor y mundialmente conocido por su denominación en inglés *Street Art*¹. Actividad artística que causa controversia debido a su principal lienzo para plasmar su expresión: la Calle.

A pesar de englobar múltiples disciplinas tales como la pintura, fotografía, diseño gráfico y publicidad entre otros, siguen existiendo quienes lo consideran algo nacido de la criminalidad o marginalidad. Sin embargo, el Street Art se origina en el seno de la necesidad de un canal de comunicación inexistente sino hasta hace unas cuantas décadas. Muchos podrían relacionarlo o clasificarlo directamente con su predecesor el Graffiti, aunque una parte del Street Art en sus orígenes sí tiene una carga del Graffiti, como explicaremos más adelante, el Street Art va más allá de sólo garabatos sin sentido o la utilización de pinturas en aerosol para su elaboración.

Históricamente el ser humano ha buscado los medios por los cuales poder comunicarse artística, social, lingüística, científica ó filosóficamente de la mejor manera, aunque, en la mayoría de los casos a sus contemporáneos y predecesores no les parezca del todo correcto. A partir de dicho acto, podemos mencionar que: «*la comunicación* ² es siempre un intento de relacionarse, de compartir con los demás. Atraviesa todas las actividades (ocio, trabajo, educación, política) y concierne a todos los medios y clases sociales, a todas las edades, a todos los

¹ El *Street Art* como su nombre lo indica globaliza todas las inclusiones artística realizadas en el paisaje urbano y es un derivado directo del Graffiti. Así los artistas utilizan además de los aerosoles y rotuladores de tinta permanente otras formas y materiales para llevar a cabo sus trabajos: plantillas, pegatinas, posters, pinturas acrílicas aplicadas con pincel, aerógrafo, tizas, carboncillo, collage a base de fotografías, fotocopias, mosaicos, etc. BOU, Louis. *Street art*.

² Entendiendo por comunicación como el acto de relación entre dos o más sujetos, mediante el cual se evoca en común un significado. PAOLI, Antonio, *Comunicación e información, perspectivas teóricas*.





continentes, a ricos y pobres»³. Por consiguiente, la comunicación existe desde que los hombres viven en sociedad, desde que producen, dialogan, sueñan, luchan y se organizan.

En la actualidad la comunicación, a la par de las innovaciones tecnológicas, ha pasado a ocupar un lugar central en la configuración de los nuevos modelos de sociedad. Para que la comunicación continúe como un valor y una realidad ineludible en las relaciones humanas y sociales, se necesita de sociedades abiertas que reconozcan la singularidad e igualdad de los sujetos con derecho a expresarse libremente. El Street Art es una de las expresiones que hoy en día están demandando su lugar dentro de esta libertad de opinión. Esta pugna, no sólo por parte del Street Art sino por varias corrientes paralelas, se manifiesta para su reconocimiento social. Las denominadas *tribus urbanas* ⁴ están en la búsqueda constante de poder ser escuchadas.

Para poder realizar un análisis, en relación y específicamente al Street Art, nos enfocaremos en la corriente de los Estudios Culturales, ya que éstos han tratado de responder al surgimiento de culturas y sociedades caracterizadas por importantes procesos de industrialización, modernización y urbanización.

Creado en 1964, el *Centre for Contemporary Cultural Studies* en la Universidad de Birmingham se reconoce como la principal fuente de Estudios Culturales. Los

³ WOLTON, Dominique. *Salvemos la comunicación*, p.13.

⁴ Una "tribu urbana" se constituye como un conjunto de reglas específicas a las que el individuo decide confiar su imagen global o parcial. La relación de pertenencia a un grupo es intensa y aporta un sentido existencial. Se visten de modo parecido y llamativo, siguen hábitos comunes y se hacen visibles, sobre todo en las grandes ciudades. COSTA, Pere-Oriol. *Tribus Urbanas. El ansia de identidad Juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia*, p.91.

Estudios Culturales abrevaron el marxismo, el feminismo, el psicoanálisis y el posestructuralismo, trabajando desde perspectivas trasndisciplinarias.

Los estudios pioneros fueron cuatro:

«*The Uses of Literacy* (1957), de Richard Hoggart, una revisión crítica de la cultura de clase trabajadora como cultura de resistencia ante la influencia de los medios de comunicación.

Culture and Society (1958) de Raymond Williams, que defendía un amplio enfoque, desde la literatura hasta la comunicación, para entender la evolución del debate moderno sobre la cultura.

The Making of the English Working Class (1963) de Edward P. Thomson, que apostaba por una historia social “desde abajo” y una culturalización crítica de la categoría de clase social.

The Popular Arts (1964) de Stuart Hall y Paddy Whannel, un intento de no hacer guetos con la diferencia cultural entre alto y bajo, sino de relacionar críticamente esos niveles a partir de casos como el jazz o el *music-hall* entre otros»⁵.

Es así como los Estudios Culturales aluden a la investigación y reflexión que rebasa la actuación tradicional del campo académico para plantear programas de cambio definidos por nuevas formas de relación entre los grupos sociales y culturales, nuevas políticas de interacción entre los grupos y sus nuevas formas de relación. Imaginan cambios en las políticas de la diferencia racial, sexual, cultural, transnacional, etcétera.

⁵ MÉNDEZ, Rubio Antonio. *Perspectivas sobre comunicación y sociedad*, p.143.





De esta manera y partiendo de un marco de referencia latinoamericano histórico, social, político y religioso, *la cultura*⁶ se ha convertido en la pinza que vincula las estructuras sociales con los sujetos que la producen y reproducen. Es aquí donde los Estudios Culturales participan para plantear la relación dialéctica entre sujeto (el Street Art) y estructura social (Ciudad de México), pues su principal aporte es el metodológico.

En América Latina el debate sobre la cultura, en sus inicios, se basó en una búsqueda literaria y filosófica de una identidad cultural de la región frente a la cultura europea y norteamericana. «Hace muy poco, en cambio, se inició la reflexión en torno a la relación entre cultura y sociedad»⁷.

De allí que la situación especial de América Latina como construcción *híbrida*⁸, en la que confluyen históricamente contribuciones de países europeos y de los Estados Unidos, ponga en un marco trascendente lo que refiere a los procesos de actual integración social dentro de las urbes latinoamericanas.

Dentro de este rubro, las ciencias sociales en México han desarrollado trabajos a partir de perspectivas definidas desde la centralidad de los procesos culturales en la definición de la vida social. En este campo se pueden destacar trabajos de Gilberto Giménez, Néstor García Canclini, Martha Lamas, Lourdes Arizpe, entre otros.⁹

⁶ La cultura es la manera en que cada comunidad mira oye, habla, piensa, actúa y define su espacio: el conjunto de significados es la parte esencial de la comunicación. THOMSEN Cecilia. *Horizontes de comunicación y cultura*.

⁷ ARIZPE, Lourdes. *Cultura y desarrollo, una etnografía de las creencias de una comunidad mexicana*, Editorial Porrúa, p.45.

⁸ Entendiendo por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras o practicas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas. GARCÍA, Canclini Néstor. *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*.

⁹ VALENZUELA, Arce José Manuel. *Los estudios culturales en México*, p.33.

Para los Estudios Culturales la situación de la Ciudad de México es especial por el tamaño de la urbe y su número actual de habitantes, que incluida el área metropolitana sobrepasa los 20 millones. Esto permite que dentro de ella se lleven a cabo una diversidad de fenómenos sociales, convirtiéndose así en un gran laboratorio cultural.

La vida cotidiana de la Ciudad de México se ha transformado a lo largo de las últimas tres décadas, hoy el común denominador es urbano; un paisaje de calles y edificios, el bosque y la milpa son entornos que han quedado fuera. En la actualidad, podemos observar como la mayor parte de la población ya no se reúne en los puntos de convergencia tradicional como los parques, ahora van al cine, se quedan en sus casas mirando la TV por cable, pasan horas frente el Internet ó con videojuegos. A pesar de ello, dentro del sentido de modificación del espacio de la Ciudad México también existe un sentido de búsqueda de identidad.

El país mismo se ha metamorfoseado mediante una gran mezcla de norte a sur y de sur a norte, creando así una diversidad de modelos culturales jamás imaginados. Esta contraparte social busca identificarse, comunicar su sentir con respecto a cómo los espacios se han cerrando. Muestra de ello, son los grupos de jóvenes tales como: «*los darks, punks, skates, graffiteros y streetarteros*».¹⁰

¹⁰ Por orden de aparición: Jóvenes que se visten de negro y se maquillan de blanco como forma de protesta “la sociedad nos ha matado”, han proliferado junto con la música que lleva el mismo nombre; Se identifican con el movimiento musical del mismo nombre, suelen vestirse de negro y rojo con los cabellos levantados en formas de crestas, critican al sistema político adjudicando que los gobiernos no sirven, en su mayoría se consideran anarquistas; Aquel que practica el deporte del *skateboard*, patineta o monopatín; El que hace Graffiti; El que ejecuta Street Art.





1.2 Identidad y Cultura

La dinámica propuesta por el paisaje urbano es causal del desarrollo de fenómenos sociales tales como el Street Art. «En 1965, Françoise Choay, manifestaba en *Urbanismo. Utopías y realidades*, el malestar por la ciudad de su tiempo, una sensación que se traducía en insatisfacción e inquietud ante la monotonía arquitectónica y la segregación social»¹¹.

Le Corbusier fue el pionero de la implementación de la ciudad como un lugar funcional, donde todo estaba tecnificado, donde todo se encontraba dentro de un mismo espacio, no había que ir fuera del bloque residencial donde se viviera, todo estaba allí dentro. Este intento de aislamiento social provocó un descontento de quienes habitaban allí y al paso del tiempo muchos de estos lugares fueron abandonados, convertidos en guetos o fueron demolidos. En este caso el “hogar” en la ciudad perdió el sentido de dicha palabra, volviéndose un espacio que sólo satisface requerimientos materiales mas no emocionales.

El aislamiento social se suma al hecho de que en la ciudad existen muchas “barreras” que impiden a los individuos interactuar libremente dentro de sus espacios: puentes, pasos a desnivel, vías rápidas, contaminación, autos, , ruido, inseguridad y otros tantos. Debido a ello los códigos sociales dentro de la ciudad, al igual que las maneras de comunicarse y expresarse, han evolucionado en distintas direcciones y de acuerdo a las necesidades de cada espacio, pero a pesar de ello existe un lugar y factor común donde todos desfilan, interactúan y convergen: la calle.

¹¹ QUIROZ, Rothe Héctor. *EL malestar por la ciudad*, p. 32.

La calle es una especie de texto que ofrece múltiples lecturas, estas lecturas son aquellas que la gente le da, dicho de esta manera, para el Street Art la calle es un enorme cuaderno con cientos de hojas en blanco listas para utilizarse. Pero aclaramos, el hecho de que la calle sea un enorme “espacio en blanco” no significa que esto otorgue el derecho a transgredir el respeto al espacio del otro. Es aquí donde surgen los cuestionamientos con respecto a los espacios que han sido quitados y aquellos que se intentan recuperar, ya que, la calle se encuentra invadida, bombardeada por una inmensa gama de anuncios publicitarios de variados tamaños formas y colores. Estos elementos no arquitectónicos, alteran la estética y la imagen del paisaje urbano, en otras palabras, es una gran contaminación visual impuesta a nuestro espacio desde lo público hasta lo privado.

La imposición de dicha contaminación obstruye nuestra libertad de decidir si estamos de acuerdo o no en ver las imágenes que se nos exponen y a la par, resulta contradictorio el hecho de que el espacio público no sea de la gente sino de las empresas que pagan para poder poner sus nombres escritos en la inmensa hoja en blanco de la ciudad.

¿Esta imposición nos obliga a tener que identificarnos con nuestro entorno? Es decir ¿es qué hay que convertirse en chic@s Nike o Adidas? por así decirlo. O ¿es que en un paisaje tan vasto como lo es el de la Ciudad de México sobra espacio para poder manifestarnos en nuestra identificación propia? Es allí donde el problema surge, cuando el cuestionamiento se dirige hacia la aceptación de la identificación propia y no la impuesta por el entorno. ¿Por qué si el reconocimiento y aceptación social de la contaminación visual y no de un dark,





skate o streetartero? «En esta época nuestro barrio, nuestra ciudad, nuestro país son escenarios de identificación, de producción y reproducción cultural»¹². Aunque el concepto de cultura denota el significado de “aquel que es culto”¹³ como lo expone el diccionario de la lengua española: «9. Adv. m. Con cultura de estilo»¹⁴. La connotación de dicho concepto queda corta si en verdad nos referimos a lo que socialmente representa.

A pesar de que el Street Art se encuentra inmerso en una sociedad donde se puede afirmar que la cultura abarca el conjunto de los procesos sociales de significación, o de un modo más complejo, «la cultura abarca el conjunto de procesos sociales de producción, circulación y consumo de la significación en la vida social»¹⁵. No parece que sea aun del todo digerida por los demás actores sociales que giran alrededor de dicha expresión cultural. La identificación social en relación a la cultura no se manifiesta sólo en lo que un grupo social considera como correcto. De igual manera, la cultura va mas allá de lo que son las artes plásticas, música y literatura. El concepto de cultura que manejamos se define en aquel que abarca todas las formas de expresión humanas, las atribuciones de significación, acciones y resultados de la vida cotidiana. La cultura es una instancia simbólica donde cada grupo organiza su identidad.

¹² GARCÍA, Canclini Néstor. *Diferentes, desiguales y desconectados, mapas de la interculturalidad*, p. 36.

¹³ John Fiske lo conceptualiza en una “distancia de la teoría cultural” donde, separar lo estético de lo social es una práctica de la elite que puede ignorar las restricciones que impone la necesidad material, y que por lo tanto construye una estética que no sólo niega asignarles valor a las condiciones materiales, sino únicamente valida aquellas formas de arte que las trascienden. Esta distancia critica y estética es, finalmente, la marca distintiva entre los que pueden separar su cultura de las condiciones económicas y sociales de la vida cotidiana, y los que no pueden hacerlo. JAMESON Fredric, SLAVOJ Zizek, *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, p. 81.

¹⁴ Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española* [En línea]. 22ª Edición Madrid: Real Academia Española, 2008. Disponible en Internet <http://buscon.rae.es/draeI/>

¹⁵ GARCÍA, Op.cit. p.34.

La identidad social alude a diferentes niveles de agrupamientos sociales. Los grupos sociales interiorizan o resisten las adversidades o cambios culturales, a la par, las identidades se encuentran sujetas a procesos de cambio. Estos procesos de cambio son los que dan a la ciudad un modelo de identidad mezclada, multiculturalizada. «El *multiculturalismo*¹⁶ presenta una perspectiva de resistencia y cambio en el orden social. Las sociedades son campos de disputa por las representaciones y los significados de los diversos límites de adscripción en los que se definen las diferencias políticas, sociales y culturales»¹⁷.

Inmerso dentro de este multiculturalismo, el Street Art intenta una reapropiación del espacio público, un título personal, que a diferencia de las instituciones o museos donde se consagra a los grandes creadores de la historia, pero al igual que los anuncios publicitarios, se pueden encontrar por todas partes.

1.3 Manifestaciones artísticas alternativas

En los inicios del siglo pasado, en un bohemio café llamado el *Cabaret Voltaire*, en Zurich, capital de la neutral Suiza, se refugiaba un grupo de artistas, que escapaba de los horrores de la terrible primera gran guerra: los *Dadaístas*¹⁸.

Los Dadaístas cuestionaban tanto los principios estéticos como el núcleo del argumento artístico, negaban cualquier posibilidad de autoridad crítica o

¹⁶ El multiculturalismo replantea algunos aspectos importantes de la conformación del universo simbólico dominante y sus mecanismos de legitimación, cuestionando los elementos sobre los cuales se erige el estatus superior de la cultura dominante. VALENZUELA, Arce José Manuel. *El color de las sombras: chicanos, identidad y racismo*.

¹⁷ *Ibidem*. P. 96-97.

¹⁸ En 1916 bautizaron al grupo abriendo un diccionario al azar, donde encontraron la voz infantil "Dadá", cuyo significado es la propia falta de significado, toda una síntesis de la esencia de este movimiento iconoclasta. La destrucción y la barbarie habían llegado tan lejos que se ponen de acuerdo para colaborar en un movimiento destructor del arte, amparados en la esperanza de un mundo nuevo, construido sobre los cimientos de la paz.





académica y dotaban de validez cualquier expresión del hombre, voluntaria o involuntaria, elevándola así a una obra de arte.

Con la intención de expresar el rechazo de todos los valores sociales y estéticos del momento, así como de provocar el escándalo en la *burguesía*, los dadaístas recurrían con frecuencia a métodos artísticos deliberadamente incomprensibles y apoyados en lo absurdo e irracional. Sus acciones buscaban el impacto y la perplejidad del público con el objetivo de originar la reflexión y reconsideración de los “valores artísticos establecidos”.

«El artista nuevo protesta, ya no pinta»¹⁹.

En esta época de los *ismos*, Dadaísmo, Expresionismo, Cubismo, etc. surge otro movimiento que ampliaría el espacio de la vida artística hasta superponerlo con el de la vida social: *el Surrealismo*. No sólo había arte surrealista sino que se podía vivir de manera surrealista. El órgano portavoz del movimiento fue la revista *Litterature*, fundada en 1919 y dirigida por un grupo de poetas (Breton, Soupault, Aragon y Eluard). En homenaje a Apollinaire, estos poetas adoptaron la palabra surrealismo para definir un método de escritura simultánea con el que estaban experimentando: *el automatismo* ²⁰.

¹⁹ Manifiesto Dada. *Revista Dada*, Zurich, número 3, 1918.

²⁰ Automatismo significaba el mecanismo por el que las ideas y las asociaciones de imágenes surgían al exterior a través de la palabra, la escritura o la imagen de manera rápida, espontánea, fluida, sin hacer caso a la coherencia y el sentido.

Así surgieron diferentes técnicas en el campo de las artes visuales como el *collage*²¹, los fotomontajes y el *frottage*²², cuyos resultados eran la aparición de un conjunto de imágenes yuxtapuestas, en apariencia faltas de sentido.

El impacto que el surrealismo causó en los medios intelectuales de la época no fue inferior al escándalo provocado por el dadaísmo. Los surrealistas criticaban la pérdida de la libertad en los creadores, debida a que el pragmatismo, la rutina, el peso de la educación, "las buenas maneras" coarten al individuo de tal manera que no es necesario que exista una coacción física. La propia autocensura se encarga de limitar la capacidad de creación del individuo al no ser capaz de romper sus ataduras y dejar que la imaginación vague sin lazos ni trabas de clase alguna.

Hacia los años 20 la vanguardia artística culmina sus experimentaciones y da lugar a un nuevo lenguaje artístico que combina lo nuevo con lo tradicional. Durante los años 30 se le aplica al arte producido en la URSS la denominación amplia de *Realismo Socialista*.²³

El más destacado crítico de la literatura y de las artes visuales desde el punto de vista del Nuevo Realismo era Johannes R. Becher. En sus primeros poemas, pocos años antes de la Primera Guerra Mundial, Becher se había rebelado contra

²¹ Palabra francesa que proviene del verbo *coller*, que significa pegar. Un collage, pues, es una imagen compuesta de diversos elementos pegados unos sobre otros en superficie.

²² Técnica inventada por Max Ernst en 1925. Consiste en transferir al papel o al lienzo mediante fricción o frotamiento, una superficie rugosa, por ejemplo, la de un trozo de madera. Los dibujos y texturas que resultan se utilizan como punto de partida de la pintura automática para la realización posterior de imágenes.

²³ Estilo generado en la Unión Soviética en la década de 1930 con fines propagandísticos y que se difundió a otros países comunistas después de la II Guerra Mundial. El soporte de esta teoría estética estaba fundado en los escritos de Marx, Engels y Lenin "El arte debía ser accesible a las masas y tener un propósito social". La esencia del Realismo Socialista se desarrolló gradualmente desde esas premisas y sus preceptos se volvieron confusos a través de las subsiguientes críticas y comentarios del Partido.





el mundo burgués del que procedía. Otro importante crítico marxista fue Walter Benjamin, quien escribió *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), en la cual puntualiza que la capacidad para producir masivamente las obras de arte era algo relativamente nuevo dentro de la historia. Gracias a las revoluciones que tuvieron lugar en Europa central y del este, de 1944 a 1948 surgió una serie de países socialistas en los que se pusieron en práctica las concepciones marxistas del arte y la cultura.

A mediados de los 40's, con Nueva York como su principal sede, nace el *Expresionismo Abstracto*. Este movimiento no tiene un programa teórico, sólo un principio que hace de guía: el énfasis sobre la creatividad es el acto de pintar; un rechazo a hacer planes por adelantado y decidir, antes del proceso de pintar o dibujar, qué aspecto tendrá la obra o qué es lo que debe significar.

Tras la Segunda Guerra Mundial, en octubre de 1946, un grupo de nueve artistas formaron en Venecia un programa que denominaron *Nuova secessione artistica*.²⁴ Cada uno de estos artistas intentaba que sus observaciones y sus manifestaciones individuales en el mundo del arte se conservasen cerca de una base primaria de imperativos éticos y morales, y así resumir tales actividades como "actos vivos". El resultado era que la pintura y la escultura se convertían en instrumentos declarativos y en métodos para una libre exploración del mundo, con lo que aumentaba constantemente el contacto con la realidad, manifestando que "el arte no es el rostro convencional de la historia, sino la historia misma, que no puede existir sin el hombre"²⁵

²⁴ Los pintores Birolli, Cassinari, Guttuso, Morlotti, Pizzainato, Santotomaso, Vedova, y los escultores Leoncillo y Alberto Viani.

²⁵ EGBERT Donald Drew, *El arte y la izquierda en Europa*. p.633.

En las décadas de 1950 y 1960, el espíritu y los métodos del *Bauhaus* ²⁶ fueron revividos con amplitud, adoptando un tono similar de *Utopismo Social*²⁷, aunque mezclado con elementos de un revisionismo marxista de *La Nueva Izquierda*²⁸.

Para 1957 nace el *Movimiento Internacional Situacionista*, durante una reunión realizada en Italia con artistas de diversos países Europeos. Sus miembros procuraban ir más allá de la especialización artística y rechazar el arte como actividad separada. El progreso más importante dentro del Situacionismo fue la fundación, en 1961, de la *Bauhaus Situationniste Drakabygget*, en Suecia. Fue establecida como centro de experimentos en cine, pintura, *décollage*, urbanismo, poesía, arqueología y música, destacando así una función más amplia de las artes que la de la Bauhaus original.

Entre los años de 1963 y 1973 se presenta una gran actividad en el terreno artístico-político. Durante este periodo se produce un cambio en lo que respecta al arte y el artista comprometido. Los 60's, son la década de las rupturas y de los ensayos revolucionarios: el movimiento Beat, el movimiento hippie, el mayo francés, la Internacional Situacionista y el auge de los movimientos feministas. En la explosión de estos movimientos renace la idea de que "el sistema" puede ser dinamitado y que un nuevo sistema puede ser creado a partir de ciertas alternativas con las propuestas de una izquierda más radicalizada y con una

²⁶ Walter Gropius fundó el complejo Bauhaus en Weimar, Alemania, en 1919. Bauhaus era una comuna, un movimiento espiritual, un acercamiento radical al arte en todas sus formas, un centro filosófico. Rechazando todos los vínculos históricos, especialmente los cristianos, Gropius y sus compañeros aspiraban a ser verdaderos socialistas, buscando la más alta virtud, la hermandad humana. "Un verdadero arquitecto moderno", escribió Gropius, es "quien se niega a vivir repitiendo las formas y ornamentos de nuestros ancestros". La Bauhaus combinó arte, arquitectura y diseño como parte de un programa unificado, un intento de producir una obra de arte totalizante. La influencia de la Bauhaus fue amplia en los campos del diseño industrial, la ilustración gráfica, la tipografía y la arquitectura.

²⁷ En el seno del movimiento de los socialistas utópicos se destaca una corriente de utopismo social inspirada en el comunismo igualitario (distribución uniforme del trabajo y del deleite)

²⁸ Ideología política que defiende la revisión de los planteamientos marxistas.





energía renovadora ó por el impulso de grupos marginados, mujeres, gente de color y estudiantes.

Todo esto se produce sobre un fondo de crisis, ocasionado por el hundimiento de la base económica, ideológica y social sobre la cual se había construido la prosperidad de los últimos veinticinco años. La dinámica de esta nueva sociedad deriva en la actividad artístico-política como una nueva conexión. De esta manera, podemos observar a la década de los sesenta, como un periodo de revolución de los esquemas de pensamiento en el mundo, principalmente en lo que se refiere a la población joven, protagonista de casi todos los conflictos que se generaron en esos años.

En su origen, los movimientos surgidos en esta época, fueron dirigidos con una corriente antiautoritaria, antiburocrática, antimilitarista, antiimperialista, antiproductivista, antipatriarcal y por el desarrollo de la época, pero a la vez, fueron también anticapitalistas. Nuevos actores sociales emergieron al primer plano de la actualidad, los llamados nuevos movimientos sociales: los jóvenes rebeldes, el feminismo, el ecologismo, el pacifismo, el hippismo, etc.

Hacia 1970 surgió un nuevo tipo de arte que se hizo patente en el mundo europeo y estadounidense. Esta forma de arte fue bautizada como "Arte Conceptual" o *Idea Art*. El fin común de esta corriente como el de algunas de sus antecesoras fue el repudio a los aspectos burgueses del arte tradicional, rechazando de igual manera los aspectos habituales comerciales y mercantiles de la producción artística. Los artistas conceptuales exploraban nuevas zonas de la especulación estética, al mismo tiempo muchos de ellos intentaban imbricar su

actividad artística en un contexto más amplio de preocupaciones sociales, ecológicas e intelectuales por la oposición a la producción de objetos diseñados según criterios firmemente establecidos.

El resultado de las exposiciones conceptuales eran contrarias a las de la política usual de las exposiciones académicas. Por ejemplo, Michael Heizer y Robert Smithsons trasladaban grandes cantidades de tierra y piedras para realizar sus obras. La antigua concepción de colgar cuadros en las paredes se vio desafiada por provocativas exposiciones ambientales y sociales que hasta esa época eran inimaginables. De esta manera, el exterior es transportado al interior de los museos pero es también el momento en el cual, de una extraña manera, las pinturas murales salen de las galerías.

A finales de los años sesenta, grupos de jóvenes de los barrios marginales de Brooklyn y del Bronx (Estados Unidos) empezaron a cubrir las paredes de los espacios públicos (tapias, vallas publicitarias, andenes, túneles y vagones del ferrocarril metropolitano) de garabatos y pintadas. Los más próximos a la generación de la paz y el amor, comenzaron a valerse de los espacios públicos para dar rienda suelta a su desencanto, a sus protestas, a sus desacuerdos con las estructuras sociales, políticas y económicas de un sistema que les era absolutamente adverso.





2. EL STREET ART

En el mundo acelerado en el que nos encontramos, los fenómenos socioculturales son diversos y se mantienen en un constante cambio, causa de ello es que muchos de éstos pasen desapercibidos. Si queremos entenderlos, es necesario contar con un punto de referencia que nos permita su estudio. Para conocer más a fondo al Street Art y así poder manifestar las razones por las cuales consideramos necesaria su documentación fotográfica, a continuación, expondremos las circunstancias que el desarrollo de la pintura sobre los muros ha llevado para enfocarnos en el Street Art, su valor comunicativo, social, estético, político y esencialmente en la característica efímera de éste.

2.1 De Ardèche a nuestros días: la pintura en los muros

Desde sus inicios el ser humano tuvo la necesidad de encontrar un canal de comunicación al margen de una escritura que aún no existía. El lugar que lo rodeaba era su inspiración. Comenzando por una mano sobre la roca de una cueva en *Ardèche*¹, Francia, siguiendo con bocetos de su forma de vida, su manera de cazar y de interactuar entre ellos; los humanos, intentamos dejar huella de lo que nos representa, curiosamente, todo sobre una pared.

La escritura naciente, con base en las imágenes (petroglifos y pictografías) resultó muy útil para adicionar una mayor capacidad de memoria a la cultura y para permitir la comunicación de ideas de una generación a otra. Cambios

¹ En décembre 1994, Jean-Marie Chauvet... découvrit en Ardèche, à la Combe-d'Arc, un ensemble pictural impressionnant datant d'environ 30 000 ans, c'est le plus ancien connu au monde. En diciembre de 1994 Jean-Marie Chauvet... descubrió en Ardèche en Combe-d'Arc, un ensamble pictórico impresionante de casi 30 000 años de antigüedad, siendo el más viejo del mundo. Petit Larousse de l'histoire de France, p.15.

importantes comenzaron a sucederse cuando, lo que en ese entonces era la palabra, pasa a convertirse en imágenes.

Se desarrollaron civilizaciones como: los sumerios, egipcios, mayas, fenicios, griegos, etc. Todas seguían buscando un canal de comunicación pero al mismo tiempo lo evolucionaban: pictográfica, ideografía, fonogramas. La *pintura mural*² nace. Sus fines religiosos, decorativos y/o políticos, con representaciones geométricas y/o figurativas, son signos que permiten la expresión y el entendimiento del sentir de su época. Ejemplo de ello son los mensajes inscritos en los monumentos públicos de la cultura mixteca que ofrecían un doble nivel de lectura según el público al que se dirigían. «Si la audiencia era de carácter popular, los textos en cuestión intensificaban sus elementos puramente pictóricos, mientras aquellos destinado al estamento real o sacerdotal preferían los elementos alfabéticos»³.

Durante varias épocas el mural como medio de comunicación, expresión e información fue aceptado socialmente. Pero, llegó un momento donde la imagen se sustituyó por la escritura alfabética y los *iconos*⁴ se vieron relegados hacia un razonamiento de carácter institucional, *El Juicio Final* es un buen ejemplo de ello. El enorme mural que Miguel Ángel realizó en la Capilla Sixtina, en el Vaticano, por encargo del papa Paulo III, a pesar de ser considerado en nuestra actualidad como una obra de arte fue objeto la reacción moral de su época debido a que, en *El Juicio Final*, Miguel Ángel exhibe su admiración hacia la anatomía humana que

² Un mural es una imagen que usa como soporte un muro o pared. Ha sido uno de los soportes más usuales de la historia del arte.

³ GARI, Joan. *La conversación mural, ensayo para una lectura del Graffiti*, p.52.

⁴ Las representaciones icónicas: aquellas formas simbólicas visibles y sin valor fonético, de significado referido a un campo visual real o imaginario, y socialmente reconocibles dentro del marco de convenciones culturales de cada época, lugar, situación comunicacional, medio, género y estilo icónico en que se inscriben. *Ibidem* p.48.





lo lleva a tratar de traducir en formas visibles la invisible belleza de Dios. Como podemos entender en el caso de *El Juicio Final* y en muchos más que surgirán con el tiempo y la historia «el muro pintado es para el artista, la ocasión excepcional de poder expresarse en una dimensión y espacio que no permite ningún taller, es la oportunidad de dirigirse directamente al público, asumiendo plenamente fuera el museo, una función social»⁵.

A principios del siglo XX, el Muralismo Mexicano destacó por su interés comunicativo. La constante es la intención de transmitir un mensaje con un afán didáctico y para ello recurren a símbolos sencillos y compartidos que permiten una interacción con los espectadores. Histórica, mítica y llena de identidad, la pintura mural buscó y encontró en los mercados, escuelas, edificios públicos y las calles, el contacto directo con el gran público. Abriendo a un nuevo círculo de gente la posibilidad apreciar estas obras.

Se puede decir que México es un país de una cultura visual o pictórica que comunica por medio de símbolos⁶. El muralismo continuó con una tradición visual que se remonta a los códices y las pinturas murales prehispánicas. En la actualidad, podemos ver reflejada dicha cultura en el uso de imágenes para la simbología urbana, específicamente en el caso de los señalamientos de la red del metro, los cuales son sumamente iconográficos. Ocurrió así porque en la época en que dio inicio la construcción de la primera línea, la tasa de analfabetismo de México era muy alta y las personas podrían orientarse más fácilmente mediante un código de colores y signos visuales.

⁵ BOULOGNE, Daniel. *Actualité du mur peint*, p.1

⁶ COLLIN Harguindeguy, Laura. *Mito e historia en el Muralismo Mexicano*, en *Scripta Ethnologica*, p.25

Como podemos observar, con el Muralismo Mexicano y con otras corrientes que nacen a principios del siglo pasado, los formatos tradicionales de la pintura y la escultura fueron cambiando y los artistas, en vez de buscar la belleza esencial, se dedicaron a expresar la nueva realidad con los objetos que encontraban a la mano, es decir con la realidad misma. Con el Muralismo el arte comienza a perder sus valores conservadores. Al igual que la sociedad comienza a transformarse radicalmente, el arte busca su espacio para la construcción de un universo donde la intervención artística provoque una reacción en el espectador, aunque eso lleve a considerar sus acciones como inmorales.

La evolución del arte sobre el muro no se quedaría atrás, fue desarrollándose así en variadas direcciones. Dentro de estas nuevas vertientes surge una enmarcada por el uso de los *afiches*⁷ o carteles publicitarios; el Art-Deco y el Constructivismo ruso los utilizan. La Primera Guerra Mundial y la Revolución Rusa los distribuyen para influenciar a las masas. Durante la Segunda Guerra Mundial, el cartel jugó un papel muy importante, la mayoría de los carteles en esa época fueron impresos utilizando la técnica de *offset*, que permitía grandes y rápidas tiradas.

El uso de la fotografía en carteles, que comenzó en la Unión Soviética en los años 20, llegó a ser tan común como la ilustración. Durante los periodos de las Guerras Mundiales los muros se vieron bombardeados por grandes cantidades y variedades de carteles, el ambiente inicial de la calle se transformó, involuntariamente, en una gran sala de exposición.

⁷ Durante el 1890, En plena *Belle Epoque* en Francia, la afición por el cartel estaba en plena floración. En 1891, el primer cartel de Toulouse-Lautrec "Moulin Rouge", elevó el estado del cartel a la categoría de arte. BARNICOAT, Jhon. *Los carteles su historia y su lenguaje*.





El inicio del siglo XX fue punto de partida para que las manifestaciones artísticas sobre un muro tomaran un rumbo político, al igual que, para el nacimiento de nuevas técnicas y productos para su desarrollo. Hacia 1926, el noruego Erik Rotheim, descubrió un método para pulverizar el producto contenido en un recipiente, introduciendo en él un líquido o gas capaz de crear presión interna. La idea no se desarrolló comercialmente sino hasta 1941 pero, durante las grandes guerras, los norteamericanos usaron esta técnica en pintura para identificar las cajas de armamento. El chorro de *pintura del aerosol*⁸ es mucho más rápido que la brocha. Al contrario que otros materiales y técnicas, el aerosol se adapta y amolda sobre cualquier tipo de superficie.

Uno de los muralistas mexicanos, David Alfaro Siqueiros, durante su estancia en Argentina (1933-34), haría uso de una técnica similar pero más artesanal y con un fin contrario al utilizado durante la Guerra:

«...Las células conspiradoras, antes de nuestro experimento, acostumbraban dotarse de una gran multiplicidad de pequeños recipientes de barro y brochas de palo... El resultado era de una miseria que no correspondía al gran esfuerzo. Los rótulos eran ilegibles. Había que encontrar una solución táctica. Cada pareja tendría un stencil... y uno de esos populares y baratos aerógrafos que se usan para pulverizar el flit⁹. La ciudad de Buenos Aires se vio tatuada de millones de letreros condenatorios a la dictadura, claros y precisos, es decir legibles...»¹⁰

Como resultado de la ampliación de los medios materiales, la gráfica de agitación y la propaganda evolucionarían, los muros tomarían formas

⁸ Pintura mezclada con un gas a presión, de manera que al oprimir una válvula sale el líquido pulverizado.

⁹ Insecticida.

¹⁰ SIQUEIROS, David Alfaro. *Me llamaban el coronelazo*, p. 416-417.

inimaginadas. Las protestas continuarían y las pintas también: el mayo francés, el 68 en México, Vietnam, el muro de Berlín. Las paredes serían clave de la subversión y su contagio: “Prohibido prohibir, la libertad comienza por una prohibición” escribían en París; “Mi nombre, ofendido. Mi apellido, humillado. Mi estado, la rebeldía”, en México¹¹.

En los años consecuentes los muros se verían invadidos de tal manera que la ciudad de Nueva York tendría que invertir varios miles de dólares para la limpieza de los mismos, y todo ello ¿A causa de la alteración de la materialidad de la pintura?

2.2 El Graffiti vs. Street Art

Su nombre es Demetrius, pero “Taki” es su diminutivo griego. El 21 de julio de 1971 el periódico *The Nueva York Times* publicaría una entrevista que Taki 183 concedió a un reportero:

Taki, adolescente de Manhattan, pinta su nombre y número de casa en todos los lugares donde pasa. Ha engendrado cientos de imitadores como Joe 136, Bárbara 62, Eel 159, Yank 135 y Leo 136.

“Yo trabajo, también pago mis impuestos, y eso a nadie daña, ¿Por qué se van tras el chiquito? ¿Por qué no persiguen a los partidos políticos que ponen calcomanías por todo el metro en tiempos electorales?”

¹¹ EGBERT, Donald Drew. *El arte y la izquierda en Europa: De la revolución francesa a mayo de 1968.*





Taki no fue el primer graffitero, pero si el primero en hacerse conocer. Antes de él estuvieron Julio 204 (Taki se inspiraría en él) en Nueva York y anteriormente Corbread en Filadelfia. Corbread empezó a pintar para llamar la atención de una chica de su escuela.

Eran los años 70's, y el Graffiti en su forma de *tag*¹² a gran escala había nacido en la cuna de la subcultura del *hip-hop*: el *Graffiti* como lo escrito, la palabra en el *rap* y el lenguaje corporal en el *break dance*.

La denominación Graffiti proviene del italiano *graffiare* (garabatear) y un cierto uso extrañamente cotidiano acabo por convertirlo en un sustantivo internacional¹³, debido a que en esa época el Graffiti todavía no era considerado un arte y que la generalización de dicha palabra para clasificar todo aquello pintado “en la clandestinidad e ilegalidad” era de fácil usanza. El Graffiti se convertiría en un código con el cual se puede efectuar un diálogo desde el anonimato construyendo un espacio de escritura constituida por elementos pictóricos, ejemplo de ello es el comentario de un chico entrevistado en el documental *Style Wars* de Tony Silver:

¡No me importa si nadie lo ve o nadie puede leerlo, yo y los otros graffiteros podemos leerlo, eso excluye a los que no son graffiteros pero me vale, no me molesta!

Así, en la escritura, el Graffiti evolucionaría de maneras inesperadas. Hacia 1972 Super Kool (seudónimo de uno de los tantos graffiteros de Nueva York) se dio

¹² *Tag* quiere decir *etiqueta*. Es una firma, hacerse publicidad sin el deseo de vender. INDIJ, Guido et al. *¡Hasta la victoria, Stencil!*, p.202.

¹³ GARI, Op.cit. p.23

cuenta de que intercambiando una válvula convencional de pintura de aerosol por una de los *sprays*¹⁴ de espuma provocaba una abertura más amplia, el aerosol soltaba más pintura, cubriendo una mayor superficie en menor tiempo, dándole además un aspecto aterciopelado. Super Kool pintó su nombre en grandes letras rosas perfiladas con una línea fina amarilla, la obra resultante estaba un tanto torcida y la forma de las letras era algo irregular, pero era la pieza más colorida y espectacular de las realizadas hasta ese momento en el metro de Nueva York.

Se inició una “Guerra de estilos”, todos querían experimentar y utilizar diferentes colores y formas de las letras para encontrar un propio estilo que los diferenciara e identificara de todos los demás. El metro de Nueva York sería el campo de batalla y lugar de experimentación privilegiado de esta “Guerra”, ya que al pasar de los vagones toda la ciudad podría saber que “aquí estoy”:

*«Es sólo para saber de lo que soy capaz. Casi en cada trayecto del metro veo mi nombre, ellos saben que yo he venido»*¹⁵

La primera *pieza*¹⁶ con letras tridimensionales fue elaborada por Pistol 1. Consistía en su nombre pintado en letras rojas con blanco y sólo parcialmente delineadas con azul que le daban el aspecto tridimensional. La reacción de los taggers de la época no se dejó esperar, taggers de todas partes acudieron a verla, con el tiempo todos comenzaron a imitar la técnica de Pistol 1, pero no se quedaban nada más con eso, la evolucionaban.

¹⁴ Mismo método que la pintura de aerosol, con un líquido almacenado bajo presión en un recipiente: desodorante, crema de afeitar, etc. Dependiendo del producto la válvula varía de tamaño y cantidad de producto que deja liberar al presionarse.

¹⁵ SILVER, Tony, *Style Wars*, DVD1, min.6, Traducción al español.

¹⁶ A diferencia del *tag* una *pieza* es una firma elaborada y diseñada.





El uso y experimentación de varios tipos de válvulas permitió diferentes grosores de pintura, desde los muy finos, que servían para delinear, pasando por los medios para escribir y hasta los gruesos para rellenar. Los estilos variaban desde los tags hasta las *bombas* ¹⁷. También se intensificó el uso variado de colores y contrastes, y en algunas ocasiones la inserción de personajes caricaturescos conocidos o dibujos de autor que identificaban la marca propia de cada uno.

Aunque pareciera algo que cualquier persona pudiese realizar, el graffiti era peligroso. Debido a su clandestinidad, el acto del graffiti se llevaba a cabo durante las noches en el metro, esto propicio que muchos graffiteros quedarán amputados de algunas partes de su cuerpo y otros tantos murieran, además de aquellos que recibían golpizas por parte de la policía. Fue así como, hacia 1980 el ayuntamiento de Nueva York, ayudado por la *Transit Police Department*, decidió incrementar la vigilancia y los métodos de seguridad para el metro: muros más altos, dobles alambradas, perros, etc. Así que el punto de atención del graffiti se comenzó a dirigir hacia las paredes de la ciudad, claro, sin dejar atrás al metro que continuaron pintando ocasionalmente.

Con el tiempo y debido a las normas tomadas por las autoridades, algunos graffiteros se verían tentados por el camino institucional de las galerías y los museos, otros tantos mezclarían la clandestinidad con el hecho de ganar dinero y hacer algunas exposiciones. Una parte del graffiti dejó de ser menospreciado para volverse un arte aceptado socialmente. Así, el graffiti se desarrolló dejando

¹⁷ Enormes letras.

atrás solamente los *tags* y las bombas. En las décadas venideras a su nacimiento, el Graffiti sería una forma de hacer pintura: arte.

De las entrañas del Graffiti neoyorquino surgirían dos artistas importantes: Jean-Michel Basquiat y Keith Haring. El primero a finales de los 70's, dedicándose al Graffiti utilizando el pseudónimo de su alter ego SAMO (siglas de *same old shit*) con el que firmaban cuando pintaban sus tags y graffitis, los cuales tenían mucha carga poética, filosófica, pero sobre todo satírica; con inscripciones como "SAMO salva idiotas" o "SAMO pone fin al lavado de cerebro religioso, la política de la nada y la falsa filosofía". El segundo en los 80's, comenzó a hacer graffitis con tizas blancas sobre los paneles negros reservados para publicidad en el metro de Nueva York, las figuras que pintaba consistían en una mezcla de elementos sexuales, perros, platillos voladores, televisiones y referencias a la energía nuclear o bebes gateando. Ambos son considerados iconos del Arte pop y discípulos de Andy Warhol.

El Graffiti no sólo se quedó en Nueva York. Se difuminó por todo Estados Unidos, pero al mismo tiempo emigró a Europa tomando un nuevo camino, específicamente en Francia, donde se encontraría con toda una tradición de arte callejero heredada por los movimientos estudiantiles del 68.

El Graffiti sufriría una transformación inesperada. A diferencia de los graffiteros de Estados Unidos, los de Francia, aquellos que convertirían el Graffiti en lo que hoy conocemos como Street Art, serían estudiantes en artes, arquitectura, pintura, diseño, etc. Siguiendo esta línea, los nuevos artistas de la calle, dejarían de ser guardados en el anonimato, aunque continuarían con la misma fórmula de la fragancia nocturna. Expondrían en galerías sin dejar su actividad callejera y a





diferencia del Graffiti estadounidense (donde la cantidad era más importante que la calidad) la gran mayoría de sus obras reflejarían su inconformidad social de una manera más artísticamente hablando. Modificarían los *tags* convirtiéndolos en imágenes e iconos con los cuales serían identificados.

El primero de los herederos franceses y el más conocido es Ernest Pignon, quien haría su primera intervención artística en 1971, pegando por el suelo y escaleras imágenes de personas como si estuvieran muertas o heridas, boca arriba y boca abajo, todas casi del tamaño natural de una persona, lo hizo a título del centenario de la Comuna de París:

«Pegué varios cientos de serigrafías por la ciudad en los lugares concernientes a los recuerdos de eventos históricos trágicos ligados a las luchas por la libertad... también en el metro de Charonne ¹⁸, que fue para mí y mi generación marcado por la guerra de Argelia, una tragedia fundamental en nuestra conciencia»¹⁹

Las intervenciones de Pignon estarían inscritas en un registro crítico sociopolítico, en la búsqueda de promover sus imágenes en situación con una iconografía satírica dirigida a la sociedad. Sus serigrafías y murales tocan temas como la migración, el racismo, el aborto, la violencia, la guerra y la psicología humana entre otros.

Su trabajo utiliza el diseño con un raro matiz gráfico, como vehículo ejecutado en función de los lugares para una interacción visible plástica con el entorno. Utiliza

¹⁸ El 8 de febrero de 1962 el Partido Comunista Francés se manifestaba contra las violencia en la Guerra de Argelia, la manifestación fue reprimida y los manifestantes intentaron refugiarse en la estación del metro de Charonne, nueve personas murieron y varias más fueron lesionadas

¹⁹ Ernest Pignon, *La comune 1971 Paris* [en línea] disponible en Internet <http://www.pignon-ernest.com/p/commune.html> Consultado en febrero 2009.

los elementos que la calle le brinda, el suelo, las escaleras, las paredes, las ventanas, cabinas telefónicas, etc. Pignon plasma su obra en la calle porque, sus intervenciones hacen de un lugar público un espacio plástico para crear reflexión.

Otro artista que marcaría una nueva tendencia en la manera de pintar sobre la pared en la calle sería Jérôme Mesnager. Aunque haría estudios en ebanistería en l'Ecole Boulle, su carrera se dirigiría más hacia el performance y el Street Art. Jérôme crearía un performance llamado "el cuerpo blanco" donde él se pintaría todo el cuerpo de blanco y escandalizaría su escuela al pasearse por los pasillos. Él continuaría haciendo otro tipo de performances con un grupo llamado "zig-zag", con los cuales hacía representaciones donde se pretendía la recuperación del espacio público además de ir acompañadas de acciones con pintas callejeras.

Pero "el cuerpo blanco" marcaría a Jérôme de por vida. Mejor conocido como "el hombre blanco" Jérôme, crearía un icono que daría casi la vuelta al mundo, desde los muros en París, pasando por Nueva York, hasta la muralla china. El hombre blanco consiste en una pinta en la pared de un personaje parecido a los modelos de madera que se usan para entrenar en la pintura, pero de igual manera, equiparando como si alguien pintado completamente de blanco se hubiera estampado contra la pared.

El hombre blanco, como lo diría el mismo Jérôme, representa un símbolo de luz fuerza y paz. La ventaja del hombre blanco es que, puede ser pintado en todas las posiciones imaginadas y con todas las acciones imaginadas también, esto da





una revolución al Street Art, ya que la identificación del personaje es innata pero puede estéticamente adaptarse dependiendo del espacio donde sea plasmada.

Pignon y Jérôme darían una nueva vida al arte en las calles, pero no sería sino hasta que entre 1981-1983 nacería un término aplicable: *estencil Graffiti art*, así lo definiría Blek “la rata”, exponiéndolo de la siguiente manera:

«Tuve la idea de usar estencil para hacer Graffiti por una razón, no quería imitar el Graffiti que se hacía en Nueva York, quería hacer mi propio estilo en la calle. Comencé a pintar ratas en las calles de Paris, porque las ratas son el único animal salvaje viviendo en las calles y sólo las ratas sobrevivirán cuando la raza humana desaparezca» ²⁰

Blek aprendió la técnica del *pochoir* ²¹ en la Escuela de Bellas Artes de Paris. Al igual como sucedió en Nueva York con el Graffiti, muchas personas comenzaron a seguir el ejemplo de Blek. En el diario *Le Monde*, el 7 de noviembre de 1986, aparecería un artículo titulado “La escuela de Blek la rata” donde se revela que desde 1981, cuando él comenzó a pintar, varios de sus seguidores después de salir de los bares por las noches se dedican a copiar la técnica de *pochoir* de Blek.

En la actualidad Blek es considerado por muchos como el creador de la técnica del estencil e iniciador de lo que sería una ola de nuevos artistas de la calle. Blek declararía su arte en un manifiesto:

«Intento exponer las mejores cosas de la vida mediante inesperadas imágenes que distraen y deleitan a los peatones, sacándolos de sus preocupaciones cotidianas. A

²⁰ Blek le rat, *Stencil graffiti* [en línea] disponible en Internet <http://bleklerat.free.fr/stencil%20graffiti.html> Consultado en febrero 2009.

²¹ Término francés para estencil o plantilla.

pesar de las represalias por parte de la policía en contra del Graffiti, continuaré asaltando las calles en la oscuridad, ya que para mí, llevar el trabajo directamente a las calles es parte primordial de la evolución del arte...»²²

Pero, si Blek creó un término para lo que él y otros dejaron de llamar simplemente Graffiti ¿Cuándo nace el Street Art? Por definición se puede mencionar que el Street Art nace a principio de los años 90's. Antes de esta época, y exceptuando al *stencil Graffiti art*, para la sociedad en general todo era Graffiti, hasta lo que no era Graffiti era Graffiti, es decir, todo aquello que estuviera involucrado con una mancha de pintura en la pared era Graffiti.

En la actualidad casi nadie conoce o reconoce a Blek, todos creen que el primer creador y maestro de las ratas en las paredes es Banksy. A pesar de ello, Blek sería el primer gran y mundialmente famoso streetartero, pero como hemos mencionado no fue el iniciador, pero sí quien mezcló las técnicas de Pignon, Jérôme y Blek, específicamente de este último retomaría el símbolo de la rata para varias de sus innumerables intervenciones.

Robert Banks o Robin Banks, nadie sabe cómo se llama ni tampoco cómo se ve, pero muchos han visto sus obras ya sea en las calles de Inglaterra, Francia, E.U., México, Israel, Italia, esta por todas partes. Revolucionó el mundo del Graffiti hacia el Street Art no sólo por mezcla en la utilización de plantillas²³ y elementos del paisaje urbano para la realización de sus obras sino también por sus temas recurrentes a la ecología, el capitalismo, las armas y la sociedad.

²² Blek le rat, *Stencil graffiti* [en línea] disponible en Internet <http://bleklerat.free.fr/stencil%20graffiti.html> Consultado en febrero 2009.

²³ Esténcil, pochoir.





Dentro de sus intervenciones se encuentran también instalaciones callejeras, como cabinas telefónicas londinenses hundidas a la mitad por concreto o dobladas como si el sol las hubiera derretido. De igual manera podemos citar sus incursiones a museos y galerías importantes a nivel mundial, donde espontáneamente cuelga sus cuadros o sustituye obras por las suyas sin que los guardias de seguridad se percaten del hecho sino hasta varios días después de efectuada dicha operación.

Al lado de Banksy, se encuentra otro precursor importantísimo para el Street Art, el norteamericano Shepard Fairey y su campaña "Obey" (*Obey the Giant*, obedece al gigante), ideada a partir de la imagen del personaje de lucha libre americana *Andre The Giant* y llevada a cabo mediante el uso de posters y plantillas. El mensaje original de esta campaña, se erigió incluyendo lemas como "Piensa y crea, imprime y destruye", que mezclan lo subversivo con el entretenimiento. Su temática y estética viene a ser a menudo una mezcla entre caricatura y propaganda política, las ideas situacionistas y las revoluciones estético-filosóficas de los 60's.

El mundo del Street Art, en nuestros días, es un mundo global. Casi en cualquier grande ciudad podemos encontrar un Street Art, de igual manera existen personajes que viajan por todo el mundo intentando plasmar su arte, ellos son:

Space Invaders, Miss Van (Francia); Os Gêmeos (Brasil), Pez (España); Blu (Italia), Jace (Isla de la Reunión), Microbo (Italia), Boris Hoppek (Alemania), Mambo (Chile), Flowerguy, Swoon(E.U.); Plug (Bélgica), Kami (Japón), Wachavato (México), por mencionar algunos.

El Street Art a diferencia del Graffiti mezcla una gran cantidad de técnicas y métodos para su realización, situación que lo convierte en un arte efímero ya que al utilizar papel, cartón u otros materiales, y en comparación al Graffiti, puede verse deteriorado más rápidamente al encontrarse expuesto a las asperezas del clima. Otra característica del Street Art es que utiliza el espacio en el cual se ejecuta para hacer parte de la obra, con la ayuda de materiales desde el aerosol hasta mosaicos, que complementan la intención de la obra y el espacio donde se lleva a cabo. Asimismo, su carga política y artística en la mayoría de los casos siempre va de la mano.

Muchos de los artistas del Street Art han sido llevados a la fama no por la cantidad de obras que han hecho sino por su calidad artística e inclusive han sido requeridos sus servicios para la elaboración de imágenes para ONG's, empresas, marcas de ropa, campañas políticas, etc.

Los artistas del Street Art a diferencia de aquellos en la época del inicio del graffiti, cuentan con recursos como el Internet y la flexibilidad de los medios de transporte y comunicación para poder hacer llegar su arte a más cientos de miles de personas de lo que podía hacerlo un graffiti pasando una y otra vez sobre un tren en Nueva York. El Street Art convierte las calles de las grandes ciudades en exposiciones de arte al aire libre, muestras de arte efímero que se funden con nuestro entorno.





2.3 *Street Art* Ciudad de México

La ciudad de Tenochtitlan “México” fue construida en un lago, sobre sus chinampas se erigieron pirámides y templos, dentro de sus edificaciones se dibujaron códices, enormes murales que reflejaban la historia de nuestros antepasados mexicanos. La ciudad fue tomada por los españoles y destruida casi por completo.

Durante la época de la Colonia los evangelizadores se sirvieron de dibujos y pinturas para la catequización de los conquistados, además en sus iglesias crearon inmensas imágenes que difundían el temor que se debía tener al nuevo Dios impuesto.

A pesar de dicha imposición religiosa, política y cultural; después de una lucha de Independencia y de las cenizas de la Revolución Mexicana, surge la corriente Muralista Mexicana la cual sería parteaguas de la influencia sobre las futuras generaciones de artistas callejeros mexicanos. En los años próximos al auge del Muralismo Mexicano nacerían varios «grupos, colectivos y/o talleres»²⁴ con una gráfica que reflejaba una continúa demanda de “tierra y libertad”. La mayoría de estos grupos provenían de la corriente comunista-marxista-leninista mexicana, eran herederos de artistas como José Guadalupe Posada, Diego Rivera, Frida Kahlo, Tina Modotti y David Alfaro Siqueiros y continuarían exponiendo la situación del México pos revolucionario.

²⁴ Tales como: Estridentismo, 1922; ¡30-30!, 1928; Taller de Gráfica Popular, 1938; Sociedad Mexicana de Grabadores, 1947; Frente Nacional de Artes Plásticas, 1952.

Hacia los años 60 la situación política del país cambiaría, y a finales de la década las manifestaciones y las marchas provocarían una oleada de volantes, pintas, carteles gráficos y mantas con consignas políticas que reconstruían la función del espacio público como medio de expresión social y resignificación cultural, las cuales desafiaba los usos y reglamentaciones impuestos al espacio público por parte del gobierno de esa época.

En el 68 los jóvenes se encargarían de hacer una construcción de imágenes críticas hacia el gobierno con la finalidad de denunciar el autoritarismo y las injusticias cometidas por el abuso de poder presidencial. Estas representaciones pictóricas aludían al descontento de la sociedad y exponían la represión a la cual fue sometido el movimiento estudiantil. En México, al igual que en otros países, utilizarían las imágenes de personajes como el Che Guevara o Simón Bolívar, pero además, retomarían iconos locales como Hidalgo, Morelos, Flores Magón, Villa y especialmente Zapata.

El movimiento estudiantil elabora una iconografía que se incorporaría en la gráfica política, más específicamente, en una grafica comunicativa y de reapropiación del espacio público. La influencia del movimiento estudiantil del 68 aunado a su gráfica política, fue punto importante para que en los años venideros se entablara una crítica con respecto al arte social intentando una reelaboración del discurso en lo concerniente a lo que significa ser artista y hacer arte.

Dentro de esta resignificación del arte para la sociedad, hacia la década de los años 70's, nacen los Grupos con la consigna de la integración y movilización





cultural que involucraría a todos los sectores de la sociedad mediante la creación del trabajo colectivo, identidad cultural y lenguajes artísticos multidisciplinares y no tradicionales, con el objetivo de la comunicación y reflexión social a través de sus obras.

«Allá por el año de 1973, un grupo de maloras en plan de puro rebane, se lanzaron un tiro picudo nomás pa ver qué se sentía. Se aventaron a pintar murales en las calles y vecindades del barrio de Tepito»²⁵. Así nació Tepito Arte Aquí, grupo integrado por Daniel Manrique, Gustavo Bernal, Francisco Zenteno, Julián Ceballos y toda la flota (como dirían ellos).

De este grupo, Daniel Manrique, fue quien desplegó una constante actividad muralista en las viviendas tepiteñas las cuales dieron cuerpo a la intervención artística de este barrio. El aprovechamiento de las texturas de los muros, sus colores diluidos, la perspectiva arquitectónica y la combinación de la figura humana con la síntesis geométrica constituyeron rasgos distintivos de sus composiciones murales.

Particularmente las obras de Manrique cumplen una función formativa, ideada por el artista, de acercar a los vecinos al arte, con el fin de desmitificar la concepción de que el arte es sólo accesible para las élites: de igual manera sus intervenciones contribuyeron a transformar la percepción visual del desnudo humano entre los vecinos del barrio, acostumbrados a percibirlo como tabú desprovisto de valores plásticos, como bien lo diría el artista:

²⁵ HIJAR, Serrano Alberto. *Frentes, coaliciones y talleres*. p.232.

«Cuando hago el planteamiento de los murales, muchas gentes me pedían que hiciera folclorismo, que pintara las costumbres y vida cotidiana el barrio. Yo trate de mostrar la esencia de la gente del pueblo... Entonces a mi me interesaba mostrar lo que estaban diciendo las bardas, donde me vi obligado a pintar la figura humana, porque eso me permitió mostrar la esencia humana»²⁶.

De igual manera, Tepito Arte Acá jugó un papel trascendental para dignificar la identidad cultural del barrio frente a la opinión pública, al dejar de ser un problema marginal y convertirse en un fenómeno cultural de relevancia mundial, al realizar intercambio con artistas de Francia para la creación de murales en dicho país. Arte Acá promovió la favorable integración comunitaria, decisiva para redefinir la relación entre los tepiteños, las autoridades y la sociedad en general de esa época.

Otro grupo que siguió la técnica de la pintura mural fue el Taller de Investigación Plástica (TIP). En su manifiesto lo explican así:

«Los nuevos productores de imágenes deseamos construir un nuevo arte público, nos encontramos hoy antes la deformación de los conceptos fundamentales del muralismo revolucionario mexicano.

Por tanto los nuevos pintores, escultores, grabadores, etc., que deseamos construir un moderno arte colectivo, acorde a los momentos históricos que vivimos; hemos decidido cimentar nuestros lineamientos teóricos y prácticos de una manera diferente a la del muralismo del pasado, para poder dar las bases que generen, posteriormente, un autentico arte colectivo»²⁷.

²⁶ SÁNCHEZ, Alma B. *La intervención artística de la Ciudad de México*, p. 63.

²⁷ HIJAR. *Op.cit.* p.242-243.





El TIP nacería en 1974, basando sus principios y sus acciones en el reencuentro de un sentido popular a la producción del arte, incorporando a la sociedad en realización de obras colectivas. Llevarían a cabo trabajos en comunidades rurales y urbanas en los estados de Nayarit, Guanajuato y Michoacán, donde las experiencias se enfocarían en la creación de una pintura mural dirigida en contra respuesta a los museos y galerías que mitifican el arte y reducen su accesibilidad sólo para las minorías.

“Circuito Interno” fue el proyecto central de El Colectivo: «*Nos interesa el entorno callejero urbano, o sea, el problema de “el arte en la calle”*»²⁸. Llevado a cabo en 1978, dos años después de formado el grupo, el Circuito Interno fue de gran trascendencia en la evolución artística urbana, ya que por un lado promovía un arte público desde una perspectiva de comunicación y conciencia, y por el otro estimulaba el arte comunitario socio-estético (gente de la comunidad realiza trabajos artísticos para la comunidad misma).

El lugar piloto para la realización de dicho proyecto fue la Unidad Habitacional San Fernando, en la Colonia Portales del D.F. Allí a lo largo de un año se puso en marcha un programa estético-productivo mediante un “taller libre de expresión artística” entre los niños de la Unidad. El Colectivo no se planteó llevar el arte al espacio comunitario, sino que la comunidad tuviera acceso al aprendizaje del arte para después ejecutarlo ellos mismos en su comunidad: socializar el arte para transformar la sociedad.

²⁸ Ibidem. p.306.

Arraigados en la Escuela de Arte al Aire Libre, establecida en México en 1911, e inscritos en la continuidad del muralismo y con la corriente de grupos opuestos a la sacralización del arte, el Colectivo, en el mismo espacio de la Colonia Portales, desarrolló actividades callejeras en las cuales se etiquetaron objetos, se pegaron carteles y contraséñales urbanas, registrando el lugar para después descontextualizarlo buscando influir en la lectura y estructura de los códigos callejeros y los espacios reservados únicamente para la publicidad. También desarrollaron un “mural múltiple itinerante” producido en 15 cajas de cartón para presentarse en diversas partes de la ciudad, con el sentido de una construcción modular desmontable que se oponía al paisaje cerrado y reglamentario del D.F.

Dentro del Taller de investigación visual en pintura mural, que coordinaba el profesor Ricardo Rocha en la Academia de San Carlos de la UNAM, en 1976, se crea el Grupo Suma. Partiendo del cuestionamiento de la vigencia del concepto de “arte público” Suma, se centra en el aspecto urbano, por la importancia que adquiere la ciudad como centro de decisiones económicas, políticas y culturales.

De acuerdo a las características del entorno urbano, Suma definió las bardas como los “soportes naturales” para sus acciones, ya que son como grandes lienzos apropiados para ser intervenidos pictóricamente y gráficamente, al igual que contrastan con la urbe, su ritmo rápido de vida y el bombardeo constante de imágenes y sonidos propagados por los medios masivos de información.²⁹

²⁹ Ibidem, p.330.





Así, Suma se propuso tomar la calle por asalto, apropiándose simbólica y artísticamente de los espacios públicos de la ciudad, de una manera no institucional, con el fin de resignificarlos: la calle misma como espacio propicio para la actividad artística, sede de nuevas posibilidades de transformación temporal del entorno.

El lenguaje pictórico de Suma evolucionó de acuerdo a lo que les daba la calle, así las imágenes proporcionadas por la misma fueron quedando plasmadas en sus paredes: burócratas, niños, amas de casa, marginados sociales, teporochos, tragafuegos, indígenas, etc. También, el Grupo Suma se dio a la tarea de la búsqueda de nuevos medios de expresión con técnicas experimentales y la incorporación de materiales de bajo costo (papel kraft, estraza, periódico y desechos de oficina), así como el uso de herramientas y procedimientos de uso cotidiano y popular (mimeografía, fotocopia, offset) y la producción de plantillas a gran escala (esténcil), las cuales permitían plasmar sobre los muros, de manera inmediata y múltiple, imágenes de gran formato. Desafortunadamente, y aunado al tipo de materiales utilizados, las obras artísticas tuvieron un carácter efímero.

Para poder explicar su producción artística, Suma empleo los términos de “nuevos medios” o “medios alternativos de la gráfica”, aunque a partir de los 80’s se acuñó el término *neográfica*³⁰ para poder explicar, definir y englobar un universo de técnicas y procedimientos artístico callejeros, nunca antes utilizados en nuestro país sino hasta esa época.

³⁰ Término codificado por Felipe Ehrenberg y Raquel Tibol a principio de los años 80.

Los Grupos representaron una contraparte al arte oficial de los museos y de las galerías. Aunque muchos de los artistas de los diferentes grupos participaron en bienales y expusieron obras en galerías, su principio básico se erigía en “arte en la calle, arte del pueblo y para el pueblo”. Aunado a este periodo de los Grupos hubo individuos que quisieron adjudicarse de dicho discurso, tal es el caso de José Luis Cuevas, con su creación de “Mural Efímero” (1967), el cual estaba patrocinado por la galería Misrachi. De acuerdo a lo planteado por Cuevas «*su mural significaba una solemnidad a los artistas que no eran tomados muy en serio*»³¹.

Utilizando un espectacular ubicado en la esquina de las calles de Génova y Londres, en la Zona Rosa de la Ciudad de México, Cuevas, quien era contrario a la concepción del Muralismo Mexicano de Siqueiros y Rivera, se jactó de la creación del “arte efímero” ya que los espacios estaban cerrados en México y sólo los había encontrado en galerías de París, Washington y Nueva York, entonces por ello decidió la creación de su Mural Efímero explicándolo de la siguiente manera:

*«Si la ubicación era buena para vender cervezas o cigarrillos, lo era también para una gran pintura»*³².

En lo que refiere a los espectaculares y la reapropiación del espacio público para el arte, en los 90's, Saúl Villa y Lorena Wolfffer lanzaron el proyecto “La belleza está en la calle” colocando frases en blanco y negro sobre un fondo rojo, las cuales decían: *¿Dónde empieza lo público?; este no es un anuncio, es un espacio*

³¹ SÁNCHEZ, Op.cit. p.131.

³² AUGUSTO Leo. José Luis Cuevas / Bucareli de Jacobo Zabłudovsky. *La columna: Información política confidencial* [en línea]. [citado 9 de junio 2008]. Disponible en Internet <http://lacolumna.wordpress.com/2008/06/09/jose-luis-cuevas-bucareli-de-jacobo-zabludovsky/>





público, y ¿Quién controla lo público? Además impulsaron la inclusión de una propuesta de ley de anuncios y publicidad exterior, para que un diez por ciento de los espectaculares de la ciudad fueran donados para la libre expresión artística.

Otros proyectos más fueron llevados en espectaculares. Diego Toledo exhibió imágenes con frases como: “mantén tu distancia”, “te tenemos rodeado y “solo recibimos ordenes”. Por otro lado, Héctor de Anda intervino los espectaculares en desuso, aprovechó de las texturas y las huellas del paso del tiempo y el clima, agregando frases como “esto es una obra de arte”.

A diferencia de las décadas anteriores, en los años 80's la situación económica en México empeoró y a la par las condiciones de vida también. Mucha gente comenzó a emigrar a Estados Unidos y otros tantos al D.F. La sobrepoblación de la ciudad y la falta de infraestructura para recibir a los nuevos habitantes, provocó el crecimiento de la periferia de la ciudad y con ello la proliferación de grupos o bandas de jóvenes contaminados por el descontento social.

Con el tiempo algunos de aquellos que emigraron a E.U. regresaron influenciados por los *chicanos*³³, con una nueva manera de vestirse (ropas guangas que arrastran al suelo), hablar (spanglish) y marcar su territorio (utilización del Graffiti). Muchos de ellos se integraron a los grupos de jóvenes

³³ México-estadounidense. Los mexicanos norteamericanos surgieron como minoría étnica en Estados Unidos a partir de que Texas pasó a formar parte de Estados Unidos en 1848 con la firma del Tratado de Guadalupe y los mexicanos que vivían ahí se convirtieron en ciudadanos estadounidenses. Chicano es un mexicano norteamericano que ya no está dispuesto a ser tratado discriminatoriamente. El discurso del movimiento chicano refleja este deseo de pertenencia a México o a Aztlán, la tierra prometida de la que migraron los aztecas.

existentes en la frontera citadina, enseñándoles nuevas formas de agruparse y sentirse identificados, de allí nacieron los *cholos* ³⁴.

Ciudad Netzahualcóyotl, mejor conocida como Neza, fue aquel terreno del extinto lago de Texcoco, en el que se comenzaron a depositar más fuertemente los grupos de cholos, donde crearon *crews*³⁵ y plasmaron sus primeras placas³⁶ con las que delimitaban el barrio. De esta manera el Graffiti comenzó a expandirse en la ciudad. Al igual que en Nueva York, en sus inicios fueron sólo tags y con el tiempo, gracias a la influencia chicana, comenzó la realización de murales, al igual como se hacían en las ciudades fronterizas entre México y E.U.

Los chicanos y los cholos plasmarían, en sus murales de Graffiti, símbolos fundamentales de la definición simbólica de lo mexicano: la Virgen de Guadalupe, la Serpiente Emplumada o Quetzalcóatl, el Sagrado Corazón de Jesús, el Calendario Azteca, etc. También utilizarían un estilo de caligrafía particular, la gótica u *old english*, ésta es un símbolo de suma importancia, pues se relaciona históricamente con una noción del poder en la palabra escrita³⁷.

Los cholos, además de plasmar pinturas sobre las paredes también lo harían sobre su cuerpo; los tatuajes forman parte importante de ellos, ya que, aparte de identificar a qué barrio pertenecen, refieren a un estilo de vida: “la vida loca”, que se ve representada en tres escenarios el barrio, la pandilla y la cárcel.

³⁴ Cholo proviene de la contracción chicano loco o del inglés “*show low*”, termino que surge en la década de los 70's aplicado a una figura machista y violenta.

³⁵ Grupos

³⁶ Tags, firmas.

³⁷ El primer libro impreso en 1456 es la Biblia de Gutenberg, el cual fue editado con letra gótica.





Hacia los 90's Neza se convirtió en el bastión del Graffiti en la periferia de la Ciudad de México. Muchos voltearon la vista hacia allá. El movimiento cholo además de otra tribu urbana conocida como los *skates o skatos*, crecerían gradualmente hasta convertirse como iconos identificables de la ciudad. Al lado siempre estuvo el Graffiti, los tags, la placa, la pieza; la mayoría firmaba con sus apodos o sobrenombres. Grupos de Estados Unidos como *Earth Crew 2000* vinieron a Neza para hacer algunos murales de Graffiti.

En 1994 un evento promovido por el Consejo Popular Juvenil y la Ciudad de Neza, trajo graffiteros de los Ángeles, al año siguiente participaron treinta y siete graffiteros. De la influencia de este tipo de eventos nacieron aún más graffiteros y *crews* entre ellos: ERA (Existe Resiste y Ataca) NESA (Necesitamos Expresar Arte) que después se convertiría en DEK (Descomunal Expresión Kriminal). Pero de todos los grupos que nacerían hay uno que sobresale hasta nuestros días: Neza Arte Nel.

Inicio actividades en 1999. Miguel Ángel Rodríguez "Lupus" encabeza el grupo que fusiona el Graffiti con la tradición muralista del barrio:

«Hacemos murales temporales. Buscamos un estilo original combinando la pintura mural con los graffiteros»³⁸.

Neza Arte Nel es pionero en la intervención de edificios públicos, decorándolos con graffitis, como ha hecho en el palacio municipal de Neza y el Faro de Oriente. Actualmente realizan su proyecto más ambicioso: pintar 20 kilómetros

³⁸ RAMÍREZ, Cuevas Jesús. El Graffiti, los trazos de los excluidos. *La Jornada*, suplemento *Masiosare* [en línea] #302 [citado 5 de octubre 2003]. Disponible en Internet: <http://www.jornada.unam.mx/2003/10/05/mas-jesus.html>. Derechos de Autor 04-2005-011817321500-203.

en los muros exteriores de la Línea A del Metro, de Pantitlán a los Reyes La Paz. En 2007 participaron en el "Festival México Distrito Federal en Zaragoza", en España, donde llevaron su propuesta plástica para plasmarla en una bóveda de 100 metros cuadrados.

Neza Arte Nel plantea una nueva manera de ver y hacer el Graffiti y lo exponen en su segundo manifiesto³⁹ (fragmento):

«México necesita un cambio cualitativo artístico, un modelo que sirva a la nación; que no sea como el global impuesto como modelo estándar: mediocre por servir a la clase en el poder y agresivo en cambio por su característica excluyente a la clase baja, a las minorías étnicas y de todo tipo, que no obedezcan al canon propuesto como ultra moderno global.

El arte en México debe corresponder a un diseño de identidad nacional que se enriquecerá con la diversidad local de cada autor. Ya no debe haber pintura servil a cánones estéticos impuestos por intereses expansionistas de los países hegemónicos.

¡Basta de decoraciones vacías, de manufactura importada de primera!

Se necesitan productos artísticos de contenido: funcionales para la conformación de la identidad y valores locales, nacionales y universales.

Hoy más que nunca es importante la utilización de medios formales no oficiales en la creación del arte nacional. El material, la materia, la técnica deben corresponder a la realidad del creador, así como la temática a una iconografía que guarde relación con los valores y la historia de su entorno psico-social; para que sus

³⁹ El primero fue creado en 1999.





productos artísticos sean significativos de identidad y sean demandados, consumidos, asimilados y preservados por su comunidad y otras comunidades.

Se trata de hacer escuela.

Hay que recordar: habla de tu barrio y serás universal.

NEZA ARTE NEL

“DE TU ARTE A MI ARTE, PREFIERO MI ARTE”

Abril del 2000»⁴⁰

La aparición de Neza Arte Nel en la escena del arte callejero mexicano es de suma relevancia, ya que modifica el sentido de la imagen clásica del Graffiti en México. Delimita una brecha entre lo que era el Graffiti, cómo es actualmente y qué es lo que verdaderamente se puede hacer con él, deja de lado el sentido criminal para darle un nuevo aire y hacerlo presente en el arte mexicano, recibiendo apoyos de instituciones tanto nacionales como internacionales y permitiendo así una apertura más crítica hacia la aceptación del Graffiti.

La incorporación de nuevas técnicas y de nuevos principios para el arte callejero en México, fueron marcando las pausas para la evolución de los conceptos de arte en la calle, partiendo de la escuela muralista y llegando al Graffiti.

Todas estas mezclas de estilos y técnicas darían como resultado el nacimiento del Street Art en México, ya existente en Europa, pero que, tomaría la escena dándole un sentido completamente distinto al establecido, haciéndolo netamente Street Art mexicano, ya que en sus manifestaciones podemos ver reflejado el

⁴⁰ NEZA Arte Nel. Manifiesto Segundo. *Revista Alterarte en Neza* [en línea] #1. Disponible en Internet: http://lavida-real.com/joomla/index.php?option=com_content&task=view&id=369&Itemid=92. Copyright © 2007 Christian Stäber.

imaginario mexicano que van desde representaciones del papa Juan Pablo segundo, hasta Cepillín, Carlos Salinas de Gortari, Vicente Fox, Raúl Velasco, Jacobo Zabłudovsky y Jaime Maussan, por mencionar algunos.

Las raíces del Street Art en México se tejen también en los antecedentes sociopolíticos, para los cuales, históricamente los mexicanos han tenido un agudo ingenio para hacer representaciones gráficas de lo que les disgusta del gobierno. Antecedente directo del estencil de los movimientos estudiantil de los sesenta, setenta y la huelga de la UNAM en 99-2000, el Street Art deja manifestar su auge político más próximo en el movimiento Zapatista y más recientemente en la APPO (Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca), donde varios grupos de artistas tapizaron la ciudad de Oaxaca⁴¹, en apoyo a dicha organización popular.

Como hemos ya mencionado, a diferencia del Graffiti el Street Art utiliza diversos materiales para su ejecución, no sólo aerosol, rebasa los límites de los géneros anteriores, echa mano del diseño gráfico y de una búsqueda estética por comunicar visualmente y principalmente, no intenta marcar una delimitación del territorio donde se lleva a cabo .

El Street Art es mucho más fácil y rápido de ejecutar que el Graffiti, ya que va desde el uso del estencil hasta *stickers*⁴², posters, piezas de madera o mosaico que se pegan a la pared o el suelo. Conserva la naturaleza ilegal del Graffiti pero

⁴¹ Del conflicto de Oaxaca nacieron dos grupos importantes ASARO y Arte Jaguar. El primero Asamblea de Artistas Revolucionarios de Oaxaca (ASARO), ha tomado las calles para mostrar un arte de temática revolucionaria. Entre las imágenes que ocupan las paredes, la más conocida es la de Ulises Ruiz con la etiqueta de “ruin, asesino y represor”. El segundo, nacido en la Escuela de Bellas Artes, plantea decirle a la gente lo que piensan, plasmándolo en las calles usando imágenes de políticos para que la injusticia social esté vista por todos los ciudadanos y poder expresarse en contra.

⁴² Pegotes ó calcomanías auto adheribles.





trasciende los lugares tradicionales donde se manifestaba (el muro y el vagón de metro), pero la característica que más lo define es de ser “una pieza prefabricada” ya sea en una computadora personal o en taller de artes gráficas. En el Street Art el discurso de lata de aerosol evolucionó, convirtiendo el ritual nocturno donde había mucho que arriesgar y poco que decir.

El Street Art es el nuevo tatuaje de la piel de la Ciudad de México. Podemos encontrarlo en todas partes, puentes, señalamientos de tránsito, ventanas, pasos a desnivel, semáforos, paredes, alumbrado público, etc. Pero, especialmente existe un lugar en la ciudad en el que se pueden encontrar todas las técnicas que se mezclan en el Street Art (esténcil, sticker, poster, mosaicos, madera, plástico, etc.), estamos hablando de la Colonia Condesa.

Diametralmente opuesto a Ciudad Neza, la Condesa contiene características sociales que permiten el desarrollo y auge del Street Art en su zona. Allí se concentran una gran variedad de galerías, librerías, tiendas de antigüedades, cineclubes, teatros, pintores y artistas de todo tipo, que han hecho de la Condesa un centro artístico y cultural, punto de reunión de jóvenes, diseñadores, fotógrafos, etc.; la Condesa es un lugar clave del proceso del Street Art. Como una gran galería al aire libre, las calles de la Condesa otorgan la oportunidad de poder observar en un mismo espacio a los representantes más fuertes y los no tan conocidos del Street Art en México. Tal es el caso de los que expondremos a continuación:

Mr. Fly - Diseñador gráfico de alrededor de 30 años, profesor de la Universidad Iberoamericana, convirtió la mosca en su icono representativo encarnado en un sticker que se puede ver pegado por casi toda la ciudad.

«Utilizo la mosca como un símbolo de la sociedad, algo que transgrede tu intimidad y tu espacio. Empecé a ponerlos en lugares que sabía iban a causar molestia. En particular me gusta el Street Art porque no tengo educación de graffitero, soy diseñador, además los Graffitis me parecen demasiado abigarrados; a mí me resulta más fácil crear este tipo de objetos y se me hace interesante saber que la gente los ve en cualquier lugar»⁴³.

Wachavato – (de *watch* – ver / *vato* - chavo o güey. Es decir “mira güey”) Oriundo de Sinaloa, emigró a la Ciudad de México para hacer estudios de diseño.

Dentro de sus representaciones se encuentran identificadas sus raíces sinaloenses, personajes como Chanilo Sánchez, Malverde, los cholos y otros de la narcocultura, conforman su experiencia de vida, de igual manera realiza textos que integra a las calles, aplicándolos en banquetas o entradas de algún edificio, generando lecturas diversas al salirse del muro e implantarlas en el suelo.

Acamonchi - Su trabajo retoma personajes de la cultura pop y política mexicana, (Luis Donald Colosio, Raúl Velazco, el colectivo de música electrónica Nortec, el Chavo del Ocho) sus piezas son identificables en México como en otros tantos lugares del mundo, no sólo físicamente sino también virtualmente, ya que su

⁴³ MESINAS, Samuel. “Street Art” en *Cultura Urbana*, Año 3 #13, p.66.





medio por excelencia es el internet «donde se hace promoción ofreciendo platillas descargables que cualquier persona puede bajar de la red y aplicar donde sea»⁴⁴, así que el trabajo de Acamonchi se ve reflejado de igual manera por sus seguidores que reproducen sus plantillas con su sello característico.

UNDO - Lucha, revolución, igualdad y democracia son más que palabras; son herramientas. La propaganda es uno de los mecanismos de manipulación social más viejos. La intención de UNDO es experimentar y ver qué pasa cuando la propaganda se utiliza como un ejercicio puramente pictórico, sin ningún objetivo de manipulación política y ver hasta qué punto el usuario hace propio el discurso de la imagen o si sus características estéticas hacen que el 'mensaje' desaparezca.

Dr. Rabias – Cualquier sitio en la calle está siendo intervenido, está siendo tomado, son sus declaraciones al explicar que con su “ataque ninja”, comenzado en 2003, ha pegado miles de calcomanías cientos de carteles de gran formato, estencils, ninjas de unicel y acetatos clavados en postes de madera. El deja su arte abierto para que la gente lo vea para que se den cuenta de que existe todo un movimiento e Street Art en México.

Como en todas partes del mundo y como resultado de la evolución, existen varios artistas que se han inspirado en los predecesores, en el caso particular de México hay muchos que dicen inspirarse en Banksy y mas actualmente en Acamonchi o Wachavato.

⁴⁴ PARTIDA, Roberto. “Con un clavo y una hoja haré un estencil”, en *Tierra Adentro*, #148 oct.-nov. 2007, p.52.

Aunque la línea del Street Art en la mayoría de los casos es de individuos, también han nacido colectivos, parecido a los *crews* del Graffiti, sólo que estos colectivos (como en el caso mencionado de Oaxaca), manejan una línea política que manifiestan mediante el Street Art, en la ciudad de México existen dos ejemplos. El primero a mencionar es “Colectivo a la Chingada”. Durante el proceso de las pasadas elecciones presidenciales, como siempre, la ciudad fue tapizada de carteles con las imágenes de los candidatos y candidatas políticos, a “alguien” se le ocurrió la idea de que sería divertido hacer narices rojas (como las de los payasos) y pegarlas en los rostros de las imágenes de los carteles de propaganda política.

El resultado, obvio, eran payasos políticos, por ejemplo: Felipe Calderón con nariz de payaso. El segundo colectivo es “Fuera de Servicio”. Como una respuesta a las transnacionales, ellos se dieron a la tarea de copiar los logotipos representativos de distintas cadenas comerciales como: Coca-Cola, Pepsi, Kentucky Friend Chicken, McDonalds, por mencionar algunos. Así, la idea central es de pegar sticker con dichas imágenes acompañadas por la frase “disculpe las molestias, fuera de servicio”. El efecto provocado en el público consumidor es contundente, si tiene la cara de Ronald McDonald y dice “fuera de servicio” es porque está fuera de servicio.

La influencia del Street Art en las nuevas generaciones es relevante. Al igual que como con todas las cosas referentes a los jóvenes, muchas empresas han volteado hacia esta manifestación artística, intentando absorberla para vender sus productos ya que día con día hay más jóvenes que se identifican con el Street Art y su contexto. Marcas de ropa, tenis, pantalones y otras tantas han contratado a





los “diseñadores clandestinos urbanos” para llevarlos al estrellato de la mercadotecnia, algunos han tomado las propuestas de ganar dinero con su arte, pero aun continúan haciendo sus obras en la calle, pues en la calle no existe un compromiso más que con el artista mismo y aunque el arte sea efímero comunica más sobre un muro que sobre una playera o unos tenis.

El Street Art, tema polémico y contradictorio, del agrado de unos y del disgusto de otros, resultado de la evolución histórica del arte en las calles, derivación también de las nuevas tecnologías y los nuevos programas de estudio en las universidades, efecto de la globalización en la que vivimos y de la maduración de los artistas callejeros que ya no marcan territorios sino realizan el intento de un diseño que comunique con el espacio de la creación para que la gente los pueda reconocer y los tome como parte de la ciudad misma. El Street Art en México se encuentra en su auge y apogeo, volteemos las miradas a los diferentes rincones que nos ofrece la piel de la ciudad.

3. CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN FIJA

El uso de la cámara fotográfica a partir de la construcción de la imagen digital, como herramienta de comunicación y documentación, funciona como medio para capturar las imágenes de Street Art, en tiempo y espacio real, hecho que también nos permite hacer una selección inmediata de las fotos, entonces, al igual que el Street Art cualquier foto digital se vuelve efímera. La documentación fotográfica digital en relación con los estudios de comunicación, permite hacer una pausa para observar e intentar entender las nuevas formas de comunicación dentro de la sociedad y así poder percatarnos de los fenómenos socioculturales que ocurren en nuestro entorno.

A continuación, expondremos más a fondo las consideraciones en relación a la utilización de la fotografía digital: de cómo pasamos de las placas de vidrio a las cámaras digitales y de la funcionalidad documental de la fotografía.

De igual manera, como resultado primordial del presente trabajo de tesis, y último apartado del capítulo, presentamos un CD interactivo (texto e imagen) donde podrán apreciar las fotografías que permitirán exponer, explicar y fundamentar que el fenómeno del Street Art está ocurriendo en algún momento y espacio determinados.

3.1 La fotografía como documento

La fotografía, entendida como una combinación de técnica y capacidad creativa, no solamente constituye un objeto con el que se puede obtener un goce estético,





sino que posee un valor polisémico donde se funden múltiples funciones, una de ellas es la documental. «La fotografía inició con intenciones que fueron más utilitarias que artísticas»¹.

Desde su invención la fotografía ha jugado un papel de registro. Ya en las misiones científicas de la segunda mitad del siglo XIX viajaban equipos de expedicionarios con fotógrafos que tomaban las placas para documentar plantas, personas, animales, paisajes, monumentos, etc.

La aparición de la fotografía marcó un punto decisivo en lo que a la creación de imágenes se refiere. Los descubrimientos de Talbot y Daguerre entablaron el distanciamiento del artista y su representación, ya que la técnica fotográfica permitía la reproducción lo más cercana a la realidad. La imagen fotográfica se encaminó para volverse punto de referencia para la transmisión y visualización de actividades políticas, sociales, científicas o culturales de la humanidad, erigiéndose así como un documento social de gran trascendencia.

Hasta principios del siglo XX era común observar sólo dibujos en los diarios para ilustrar los eventos narrados. Aunque, en 1885 ya en algunas revistas y semanarios de costumbre se publicaban fotos, no fue sino hasta 1904 que el periódico inglés *Daily Mirror* se postuló como el pionero en sólo usar fotos para ilustrar sus páginas. La introducción de la foto en la prensa es un fenómeno de capital importancia ya que cambió la visión del hombre que anteriormente sólo

¹ Juan Miguel Sánchez Vigil. La fotografía como documento en el siglo XXI. En Documentación de las Ciencias de la Información, pág.255 [en línea] disponible en Internet <http://revistas.ucm.es/inf/02104210/articulos/DCIN0101110255A.PDF> Facultad de Ciencias de la Información, UCM, 2001, número 24, 255-267. ISSN: 0210-4210

podía visualizar los acontecimientos que ocurrían en su pueblo. Con la fotografía se abrió una ventana al mundo.

Jacob A. Riis fue el primer fotógrafo que recurrió a la utilización de la técnica fotográfica como instrumento de crítica social. Nueva York sería la ciudad donde se desarrolló el inicio de lo hoy conocemos como foto documental, ya que fue allí donde Riis arribó proveniente de su natal Dinamarca. Su calidad de inmigrante lo hizo víctima de lo que años después expondría en sus fotos: las miserables condiciones de vida de los inmigrantes en los barrios bajos de Nueva York. Riis, trabajaba como periodista en el *Nueva York Tribune* donde en sus artículos trataba de divulgar las malas condiciones de vida de muchos de los habitantes de la ciudad.

Pero la pluma se quedaba corta para poder describir lo que sus ojos veían, así que optó por la fotografía para hacer creíbles las imágenes de sus palabras, sintomáticamente, todas sus fotografías fueron realizadas para documentar sus artículos. Con el tiempo los artículos de Riis se harían famosos por todo Estados Unidos, tanto que llegaría a recibir el apoyo de Theodore Roosevelt, ya que ambos estaban interesados en conocer y divulgar la verdad de su sociedad.

Riis continuaría sus labores periodísticas dirigidas hacia una conciencia renovadora y con exigencias de cambio social. Sus demandas ayudaron para la edificación de parques públicos, la construcción de patios de recreo en escuelas y pequeños jardines en cada barrio, logrando así una humanización de las zonas pobres de la ciudad. Las imágenes de Riis sobrepasaron el papel fotográfico y demostraron la capacidad persuasiva de la fotografía en el ámbito social.





La fotografía social, consecutiva al trabajo documental de Riis, saldría de los ojos de Lewis Hine, quien utilizó la cámara fotográfica como medio para comunicar sus mensajes más que para ampliar una información. Sus fotografías debían mostrar a las personas en su trabajo y hogar de un modo más detallado y objetivo, buscando una alusión a la esencia humana para hacer un mundo que fuera más visible a los ojos de todos.

Así, era tanta la importancia de la imagen fotográfica para Hine que escribió varios ensayos para mostrar la aplicación de la fotografía en el entorno educativo como intento metodológico para que los niños pudieran registrar todo aquello que les interesaba. Hine explica su sentir hacia la fotografía de la siguiente manera:

«La fotografía es un símbolo que le lleva a uno inmediatamente a tocar la realidad de cerca. Para nosotros, la fotografía continúa contándonos una historia contenida en la forma más condensada y vital. De hecho, es muchas veces más efectiva que la realidad misma, porque, en la fotografía, lo conflictivo y lo que no tiene importancia ha sido eliminado»².

Hine publicó sus fotos en el periódico *Charities and the Commons*. Al igual que Riis, Hine estaba interesado en persuadir a los lectores e informales sobre las malas condiciones de vida para poner fin a las injusticias. Sus fotografías más importantes fueron realizadas cuando trabajaba para el *National Child Labor Committee*, donde se dedicó a fotografiar a los niños trabajadores de muchas empresas, de este proyecto obtuvo su foto más conocida, la de un grupo de niños

² SUSPERREGUI, José Manuel, *Fundamentos de la fotografía*, p.251

en una mina de carbón en Pennsylvania, estos niños eran contratados por su estatura adecuada para entrar a los yacimientos de extracción de mineral.

El impacto que ocasionaron dichas fotografías ayudó a Hine para darse a conocer, como resultado de ello, en 1909 escribió un ensayo “Cómo la cámara puede ayudar en la mejora social”, en el cual popularizaba el empleo masivo de la cámara fotográfica para avanzar en el terreno social mediante la denuncia, ya que los afectados y testigos de las injusticias sociales, serían los propios quienes realizarían dichas fotografías. Aunque el mencionado principio resultaba ser de manera ambicioso, años más tarde e incluso en nuestros días nos vemos reflejados en él sino gracias al avance tecnológico de la fotografía en su formato digital.

3.2 Tan compacta que cabe en tu mano

A pesar de que ya en 1888 George Eastman había lanzado la primer Kodak, no era suficiente para que fuera accesible a todo el público, costaba 25 dólares, tenía una carga de película para 100 fotos y una vez terminado había que mandar por correo la cámara con el rollo (ya que no se podía sacar) y luego esperar a que lo revelaran, recargaran el aparato y lo reenviaran, todo por el módico costo de 10 dólares de ese entonces, así que el derecho de poseer una de esas cámaras estaba reservado para las clases más acomodadas.

Pasaron los años y la evolución de la fotografía personalizada se resumía a los grandes, pesados y complicados aparatos. Aunque la tecnología mecánica y óptica de las cámaras se desarrolló en Leica, Nikon y Minolta, no fue sino hasta





1963, cuando Kodak lanzó al mercado la *Instamatic*, que la personalización de la fotografía se vio realizada. Los foto-aficionados prefirieron la Instamatic a los otros equipos fotográficos debido a su facilidad de uso y bajo costo. Para 1972 Kodak daría otro salto revolucionario y produciría la línea de Pocket Instamatic, que utilizaba cargadores de película 110. Estas cámaras fotográficas eran de formato tan reducido que cabían en la bolsa del pantalón, se hicieron tan populares que se fabricaron más de 25 millones en menos de tres años.

Aunque Kodak se había enfocado en hacer la fotografía más accesible a todo el público, había otra empresa que le seguía la par en invenciones fotográficas pero en un aspecto más importante para la gente: la fotografía instantánea.

En 1943, durante sus vacaciones, Edwin Robert Land fue cuestionado por su hija al preguntarle cuánto tiempo tardaría en ver las fotos que había tomado; Land buscó la manera de poder revelar e imprimir las fotos directamente desde la cámara. No fue sino hasta 1948 que la primer Polaroid se pondría a la venta, aunque rústico, ese modelo pesaba dos kilos, producía imágenes en sepia y costaba 90 dólares.

Para 1963 se introduciría la película en color en las polaroid. Finalmente el salto triunfal se haría en 1972, el modelo SX-70 era pequeño y plano como una cartera de mano, después se desplegaba y entonces se podía comenzar a realizar las fotos con un simple click en el botón rojo que se encontraba frente al aparato, además de que se conseguían hacer varias fotos en poco tiempo, tipo secuencia, también era capaz de realizar fotos nocturnas colocando en el adaptador una barra de flashes hasta para diez tiros. Este modelo de polaroid fue la revolución

total en la época, ya que sólo se tenían que esperar unos segundos para ver los resultados directamente en el papel y a todo color.

La evolución de la fotografía aunada a la evolución tecnológica y las demandas de la población, llevó a la creación de un sin fin de aparatos, cámaras, películas, objetivos y aditamentos, que cubrirían las necesidades fotográficas en todos los campos: fotografías aéreas, fotografías de noche sin flash, cámaras micro pequeñas, cámaras de formato 360º, cámaras submarinas, etc.

Sin embargo, todas esas invenciones, eran muy complicadas y de poco acceso para la población en general, además que siempre (ha excepción de la Polaroid) había que esperar varias horas para ver el resultado de las fotos en el papel, y aunque con la Polaroid podíamos ver la foto al momento ésta no podía volver a ser reproducida ya que no se contaba con un negativo o soporte que permitiera dicho proceso.

Actualmente contamos con cámaras digitales que nos permiten ver la foto en el momento de tomarla, poder tenerla almacenada e imprimirla cuando nosotros queramos. El primer intento de cámara digital lo hace Kodak en 1975, pero sin éxito; encargó a un ingeniero llamado Steven J. Sasson la construcción de la primera cámara digital de la que se tiene noción, el aparato pesaba 3,6 kg, sólo podía hacer fotografías en blanco y negro y tenía un resolución de apenas 0,01 mega píxeles; debido a sus limitaciones técnicas, su peso y alto costo de fabricación, jamás salió a producción.





No fue sino hasta 1994, que el sueño de la fotografía digital popular se vería realizado. Apple lanzó la primera cámara fotográfica digital de uso casero, la Apple QuickTake fue un éxito para la época, gracias a sus imágenes en color de 640 x 480 píxeles y a su flash integrado. Aunque hoy en día dicho artefacto resultaría inútil, al momento, fue punta de lanza para la fabricación de las cámaras digitales de uso personal que conocemos hoy. El ritmo vertiginoso de las ciudades a la par de las nuevas tecnologías ha modificado los conceptos al influir en la forma de generar conocimiento. Las necesidades en relación a la transmisión de información han forzado a que cada vez dichos procesos sean más rápidos y de mayor calidad.

El nacimiento y desarrollo de la fotografía digital nos ha permitido cubrir dichos procesos de transmisión de la información en tiempo real desde una perspectiva profesional hasta una personal. Los tiempos de edición y reproducción se han acortado de una manera tal que cualquier persona en el mundo puede, con acceso a Internet, ver una foto casi al instante de haber sido tomada.

Han pasado ya casi cien años desde que Lewis Hine promulgará el uso masivo de la cámara fotográfica, hoy es casi un hecho. Las nuevas características del documento fotográfico digital nos otorgan un sinfín de posibilidades desde su almacenamiento (tarjetas, CD, DVD, memorias, etc.), su difusión (internet, blogs, Wi-Fi, bluetooth, etc.) y su edición (Photoshop, Corel Photo-Paint, etc.). El nuevo camino que ha tomado la fotografía nos obliga más día con día al cambio del soporte fotográfico de película hacia el digital, debido a que inclusive, actualmente hasta los teléfonos celulares cuentan con cámaras fotográficas de alta resolución.

La transmisión de información inmediata, de fácil y rápido acceso en los medios de comunicación, han servido de apoyo para el desarrollo de canales sociales de comunicación a base de fotografías, tales son los casos de Facebook, Hi5 y los conocidos blogs. El uso de la fotografía en el terreno social se ve reflejado en nuestros días gracias a las facilidades otorgadas por el avance tecnológico y la necesidad de comunicarnos cada vez más y más mediante imágenes.

3.3 Fotografías de *Street Art*: ¿Qué y para qué?

Hacia los 70's, cuando los graffiteros comenzaron a realizar sus primeras grandes pintas en los vagones del metro de Nueva York, la única manera de poder volver a observar dicha pinta era esperando a que el metro, donde se había realizado, pasara otra vez. Después, cuando alguien conseguía una cámara fotográfica repetían el ritual de esperar el vagón indicado y le tomaban fotos. Al final, todos aquellos que hacían Graffiti se juntaban en lugares clandestinos para intercambiar las fotos y mostrar cuántos vagones de metro habían fotografiado con sus pintas.

Esta manera de fotografiar los graffitis se volvió algo cotidiano y necesario para los graffiteros que llenaban sus álbumes con cientos de fotos de sus pintas. Inconscientemente la acción de fotografiar graffitis se volvió una manera de expediente histórico que permitía a los graffiteros observar su evolución en la técnica de hacer Graffiti.

Como el Graffiti y todo a su alrededor era considerado una actividad criminal, aquellos que se interesaban en él y volteaban sus miradas a esta actividad





clandestina eran muy pocos. Uno de ellos, quien es considerado el padre del impulso del Graffiti para su aceptación pública, es el fotógrafo y cineasta Henry Chalfant, quien además fotografiar las pintadas del metro a mediados de los años 70 del siglo pasado, coprodujo e hizo la investigación de fondo y la fotodocumentación para la película *Style Wars*.

Al lado de Chalfant trabajó también una fotógrafa que con el tiempo sería conocida como la persona que dedicaría su vida a la fotografía urbana: Martha Cooper. Junto con ella Chalfant publicaría *Subway Art*, que fue el primer libro que mostró al mundo lo que estaba sucediendo en el metro Nueva York, libro que fue y sigue siendo una gran influencia para todos los graffiteros del mundo.

Cooper tuvo el mérito de ser una de las primeras fotógrafas que documentó metódicamente los orígenes de los nuevos fenómenos que emergían en las calles de Nueva York, ya que se desvió de las tendencias de su época, y optó por documentar su ciudad. Sus fotos, cubren una amplia variedad de temas además desde el Graffiti hasta los b-boys, mc's y break dancers. La mayoría de quienes hacían las fotos sobre Graffiti se centraban específicamente en la pintada, aislándola de su ambiente, la intención de Cooper fue de fotografiar las pinturas dentro de su contexto completo, razón por la cual, pasó varios años fotografiando líneas elevadas del metro desde las azoteas de los edificios del Bronx.

Además, Cooper se ganó la confianza de algunos de los artistas más respetados de la comunidad graffitera, los cuales le dieron la oportunidad de documentar la ejecución de muchas pinturas del metro, ya que acompañó a los escritores

urbanos a las vías y andenes para capturar directamente las imágenes que hasta nuestros días siguen acompañando a la historia del Graffiti.

Con el tiempo las fotografías de Graffiti trajeron consigo más y más publicaciones alrededor del tema. Este hecho hizo que la cualidad efímera del Graffiti quedara un tanto de lado ya que en la fotografía encontró una manera de sustentar cierta perpetuidad.

En lo que respecta al Street Art como sucesor del Graffiti, el concepto de lo efímero encuentra más fuerza. Los materiales con los cuales se realiza el Street Art varían desde el habitual aerosol hasta el papel, de tal manera que al encontrarse expuestos constantemente al medio ambiente su tiempo de vida puede variar de un par de horas hasta meses.

En relación a lo efímero encontramos que actualmente Street Art y fotografía comparten este valor trascendental: a diferencia de los años setenta, hoy contamos con cámaras digitales; el poder tener una foto en formato digital, a diferencia de tenerla en película nos permite hacer una selección de las fotos en tiempo real. Entonces, al igual que el Street Art cualquier foto digital se vuelve efímera, ya que se puede borrar al instante después de tomarla y a partir de eso es irre recuperable. Con la película o una foto en polaroid sea como fuese el resultado de la foto, sabemos que la imagen está depositada en un soporte físico (vidrio, plástico, papel, etc.) materiales que se pueden deteriorar con el tiempo o romper, pero que de igual manera se pueden reparar. Cuando un archivo digital es borrado no hay nada que recuperar ya que el archivo digital está compuesto





por impulsos eléctricos que se transforman en ceros y unos, que no son palpables al tacto humano.

Por otra parte, el Street Art es un arte clandestino, o sea, socialmente poco aceptado, sino es que nada. A pesar de que sus técnicas estén basadas en las bellas artes, no es considerado un arte como tal. Sin embargo, la fotografía sí es socialmente aceptada, ya que dependiendo de su calidad y estilo puede ser considerada un arte. Entonces, ¿qué pasa cuando una obra de Street Art se encuentra enmarcada dentro de una foto? En ocasiones pasamos muchas veces por el mismo lugar sin darnos cuenta de lo que hay a nuestro alrededor. No obstante, si alguien nos mostrara una foto del lugar donde caminamos todos los días, quedaríamos sorprendidos de los detalles que nos perdemos al andar día con día sin mirar nuestro entorno.

Es por ello y debido a los principios sociales generalmente inculcados para observar el mundo que, pensamos que todo aquello dentro de un “marco”, por ejemplo una pintura, es algo digno para disponer de nuestra atención. El marco permite definir el espacio, una sección de nuestro mundo, delimita un texto, un punto de vista y un lugar específico donde el espectador tiene que fijarse. Cuando caminamos por la calle la mayoría de las cosas que llaman nuestra atención están enmarcadas: espectaculares, anuncios, vitrinas, todo lo tenemos que observar como si miráramos a través de una ventana, ya que sólo dentro de este marco podemos establecer relaciones con nuestro espacio, sí no, se pierde difuso entre la urbe.

Esta relación con el espacio transportada a una foto, permite un contacto diferido al que podemos ver y tener en la calle. La composición visual en una foto permite transmitir y comunicar la esencia del espacio, lo cual también, permite al individuo el poder o no identificarse con él.

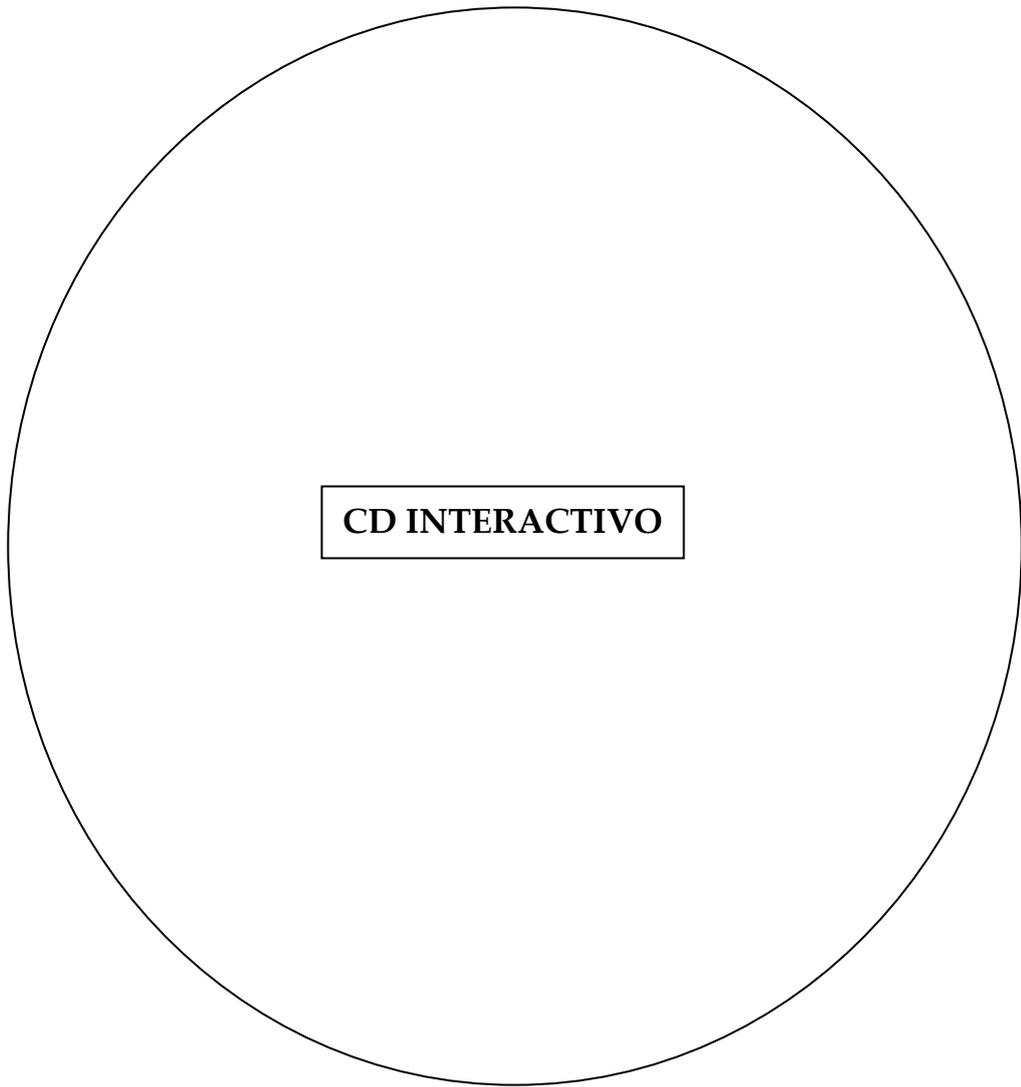
Sumado a la característica efímera del Street Art encontramos una carencia de registros escritos y visuales que hablen de su presencia en México, por lo tanto dicho fenómeno tiene que ser documentado. El uso de la cámara fotográfica a partir de la construcción de la imagen digital, como herramienta de comunicación y documentación, funciona como medio para capturar las imágenes, en tiempo y espacio real, en el lugar donde el fenómeno del Street Art se hace presente.

La documentación fotográfica del Street Art en la Colonia Condesa de la Ciudad de México, permite observar y repensar un fenómeno sociocultural visto desde una perspectiva que reflexione en las nuevas formas de comunicación entre los grupos sociales. Las fotografías obtenidas como documentos, constituyen un punto de referencia hacia el estudio del Street Art en México.





3.4 Comunicación y cultura .El Street Art, una expresión artística urbana en la Colonia Condesa, Ciudad de México 2007.



CONCLUSIONES

No hay arte en la ciudad, la ciudad en sí misma puede ser considerada una obra de arte en perenne transformación. El nuevo concepto de arte callejero “Street Art” ha traído consigo nuevas técnicas y estilos de los cuales el Graffiti no cuenta. El resultado mediático del presente trabajo, el CD interactivo, junto con la utilización de la fotografía digital como herramienta de documentación visual, permite observar las representaciones del Street Art que se llevan a cabo en la Colonia Condesa, exponiendo las técnicas de Street Art dentro de un cuadro fotográfico el cual permite la concentración en un punto fijo y libera de los distractores que día con día no permiten dar cuenta de que las obras de Street Art están allí: en la calle. Consideramos así al Street Art, como un medio de comunicación y expresión artística, con implicaciones sociales, políticas, estéticas y culturales que mediante la documentación fotográfica puede ser llevado a un reconocimiento social.

Actualmente la comunicación se desarrolla en distintas vertientes, tomando así un lugar importante dentro de la sociedad. Aunque nos encontramos en la era digital, la manera de comunicarnos no sólo se remite en los medios electrónicos, sino también a las calles. México es un país con una tradición visual sui generis, pasando de los códigos a las pinturas murales, los movimientos sociales en los años 60's y los movimientos artísticos de los 70's, hasta llegar a nuestros días con el Street Art. Los cambios políticos-históricos y la forma en que la sociedad cambia, van de la mano con el desarrollo de nuevas técnicas artísticas, que revolucionan la manera de hacer pintura y los tipos de lienzos para su realización. Con la toma de nuevos espacios para las expresiones artísticas alternativas, la calle se ha convertido en punto de convergencia donde las obras





pueden ser vistas por “el gran público” (la gente que camina por éstas), asumiendo una función comunicativa, cultural y social.

El presente trabajo ha sido sólo una pequeña muestra del universo que se encuentra en las calles, ya que día con día se generan nuevas formas de expresión social. Como hemos manifestado, “el ser humano está en una búsqueda continua de nuevos canales de comunicación” dichos canales que permitan que las expresiones de los individuos se vean reflejadas en la sociedad a la que pertenecen. Consideramos que aún queda mucho trabajo por hacer en relación a los fenómenos socioculturales, ya que es visible la falta de estudios teóricos-analíticos y de documentación visual en relación a las manifestaciones artísticas callejeras en la Ciudad de México. Existen muchas publicaciones que hablan sobre Graffiti, pero, específicamente sobre el fenómeno del Street Art en México aún falta mucho por realizar. Confiamos que las Ciencias de la Comunicación en torno a las nuevas manifestaciones culturales, permitan la continuación y desarrollo de estudios relacionados.

BIBLIOGRAFÍA

ACHA, Juan. *Arte y sociedad latinoamericana. El producto artístico y su estructura*. Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1981.

AGUAYO Fernando, et al. *Imágenes e investigación social*, Instituto Mora, México, 2005.

ANG, Tom. *La fotografía digital*, Editorial R. Llaca, México, 2001.

ANAYA Cortes, Ricardo. *El graffiti en México ¿Arte o desastre?*, Ediciones UAQ, México, 2002.

ARIAS Galicia, Fernando. *Lecturas para el curso de metodología de la investigación*, Trillas, México, 1998.

ARIZPE, Lourdes. *Cultura y desarrollo, una etnografía de las creencias de una comunidad mexicana*, Editorial Porrúa, UNAM, México, 1989.

BARNICOAT, John. *Los carteles su historia y su lenguaje*, Editorial Gustavo Gili, España, 1995.

BARTHES, Roland. *La aventura semiológica*, Editorial Paidós, España, 1997.

BARTHES, Rolad. *La cámara lúcida*, Editorial Paidós, España, 1999.

BENASAYAG Miguel, **AUBENAS** Florence. *Résister, c'este créer*, Éditorial La découverte, France, 2002.

BLISSET, Luther, **BRÜNZEIS** Sonja. *Manual de guerrilla de la comunicación: cómo acabar con el mal*, Virus Editorial, España, 2003.

BOU, Louis. *Street art*, Grupo editorial MONSA, España, 2005.

BOULOGNE, Daniel. *Actualité du mur peint*, Syros Alternative Éditorial, France, 1991.

CAPETILLO, Geysell et al. *Metropolis mexica: aspects de l'art contemporain au Mexique*, Musée de Picard, Amiens, 2001.

CLARKE, Tim. *La revolución del arte moderno y el arte moderno arte de la revolución*, Pepitas de Calabaza Editorial, España 2004.





COSTA, Pere-Oriol. *Tribus Urbanas. El ansia de identidad Juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia*, Editorial Paidós, España, 2005.

COULOMB, René. **DUHAU** Emilio. *La ciudad y sus actores: conflictos y estrategias socioespaciales frente a las transformaciones de los centros urbanos*. Universidad Autónoma Metropolitana-IFAL, México, 1988.

ECO, Humberto. *Como hacer una tesis*, Editorial Gedisa, México, 1984.

EGBERT, Donald Drew. *El arte y la izquierda en Europa: De la revolución francesa a mayo de 1968*. Editorial Gustavo Gili, España, 1981.

EISNER, Elliot W. *El arte y la creación de la mente. El papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia*, Editorial Paidós, México, 2004.

FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*, Editorial Gustavo Gili, España, 1993

FUENTES, Navarro Raúl. Et al. *Comunicación: campo y objeto de estudio*, ITESO, México, 2001.

GARCÍA, Canclini Néstor. *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Editorial Grijalbo, México, 1989.

GARCÍA, Canclini Néstor, et al. *Cultura y comunicación en la ciudad de México: la ciudad y los ciudadanos imaginados por los medios*, Editorial Grijalbo, UAM Iztapalapa, México, 1998.

GARCÍA, Canclini Néstor. *Culturas populares en el capitalismo*, Editorial Grijalbo, México, 2002.

GARCÍA, Canclini Néstor. *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*, Editorial Paidós, Argentina, 2002.

GARCÍA, Canclini Néstor. *Diferentes, desiguales y desconectados, mapas de la interculturalidad*, Editorial Gedisa, España, 2004.

GARCÍA, Canclini Néstor. *Definiciones en transición. En libro: Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas*. Daniel Mato (Compilador) CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. 2005. pp. 69-81.

GARÍ, Joan. *La conversación mural, ensayo para una lectura del graffiti*, Libros de Fundesco, España, 1995.

GANZ, Nicholas. *Planète Graffiti, street art des cinq continents*, Pyramyd NTCV, Thames & Hudson, France, 2004.

IBARRA, Mayra, et al. *Centro, zona sur: gente, calles y arte*, Mantarraya Ediciones, Fundación del Centro Histórico, México, 2007.

JAMESON Fredric, **SLAVOJ** Zizek, *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Editorial Paidós, México, 1998.

INDIJ, Guido et al. *Hasta la victoria, stencil!*, Editorial Asunto Impreso, Argentina, 2005.

JOLY, Martine. *Introduction à l'analyse de l'image*, Nathan Université Éditorial, France, 1994.

JOURNET, Nicolas. *La culture, de l'universel au particulier*, Éditions Sciences Humaines, France, 2002.

JUNG, G. Carl. *El hombre y sus símbolos*, Biblioteca Universal Contemporánea, España, 1997.

LANGER, Bernd. *Art as Resistance: placats, paintings, actions, texts, from initiative Kuns und Kampf (Art and Struggle)*, Aktiv Druck & Verla, Gottingen, 1998.

LEDO, Margarita. *Documentalismo Fotográfico*, Editorial Cátedra, España, 1998.

LEMAGNY, Jean-Claude. *Histoire de la photographie*, Bordas Éditorial, France, 1986.

LEMOINE, Stéphanie, **TERRAL**, Julien. *In situ, Un panorama de l'art urbain de 1975 a nous jours*, Éditions Alternatives, France, 2005.

MANCO, Tristan. *Street Logos*, Thames & Hudson, United Kingdom, 2004

MANRIQUE Jorge Alberto. *Una visión del Arte y de la Historia Tomo IV*, Instituto de investigaciones Estéticas, UNAM, México, 2001.

MARTÍNEZ, Rentería Carlos. *Cultura contra cultura*. Editorial Plaza y Janes, México, 2000.

MATTELART Armand, **NEVEU** Érik, *Introducción a los estudios culturales*, Editorial Paidós, México 2004.





MATTELART Armand, Mattelart Michèle, *Historia de las teorías de la comunicación*, Editorial Paidós, España, 1997.

MAYER, Marc Et.al. *Basquiat*, Brooklyn Museum, E.U. 2005,

MÈREDIEU, Florence. *Histoire Matérielle & Immatérielle de l'Art Moderne*, Bordas, France 1994.

MÉNDEZ, Rubio Antonio. *Perspectivas sobre comunicación y sociedad*, Universitat de Valencia, España, 2004.

MILES, Malcolm. *Art, Space and the City: public art urban futures*, Routledge, United Kingdom, 1997.

MONTANER Pedro, **MOYANO** Rafael. *¿Cómo nos comunicamos? Del gesto a la telemática*, Addison Wesley Longman, México, 1998.

MORDREL, Olier. *Rivera, les fresques de Mexico*, Editions Atlas, France, 1985.

PAOLI, J. Antonio. *Comunicación e información, perspectivas teóricas*, Editorial Trillas, UAM, México, 2000.

QUIROZ Rothe, Héctor. *EL malestar por la ciudad*, Facultad de Arquitectura, UNAM, México, 2003.

ROJAS Soriano, Raúl. *Investigación Social teoría y praxis*, Editorial Plaza y Valdés, México, 1993.

RIOS Alicia. *Los estudios Culturales y el estudio de la cultura en América Latina*. En libro: Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder. Daniel Mato (compilador). CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Venezuela. 2002.

RUDEL Jean. *Les grandes dates de l'histoire de l'art, Que sais-je ?, Puf, France, 2003.*

SANCHEZ, Alma B. *La intervención artística en el Ciudad de México*, Editorial Navegantes de la comunicación grafica S.A. de C.V. México, 2003.

SANCHEZ, Peral José Ma., **LOPE**, Tizón José Luis. *Fotografía Digital*, Ediciones Anaya Multimedia, España, 2003.

SANCHEZ, Vigil Juan Miguel. *El documento Fotográfico, historia uso y aplicaciones*, Ediciones Trea, España, 2006.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Escritos sobre lingüística general*, Editorial Gedisa, España, 2004.

SIGAL Silvia, et al. *Historia de la cultura y del arte*, Addison Wesley Longman, México, 1998.

SUSPERREGUI, José Manuel. *Fundamentos de la Fotografía*, Servicio Editorial Universidad del País Vasco, Bilbao, 1988.

THOMSEN, Cecilia. *Horizontes de comunicación y cultura*, Ediciones Taller Abierto, México, 2003.

TOURAINE, Alain. *Producción de la Sociedad*, Instituto de Investigaciones Sociales, UNA M-IFAL, México, 1995.

VALENZUELA, Arce José Manuel. *Vida de barro duro, Cultura popular juvenil y graffiti*, Universidad de Guadalajara, México, 1997.

VALENZUELA, Arce José Manuel. *El color de las sombras: chicanos, identidad y racismo*, Editorial Plaza y Valdés, México, 1998.

VALENZUELA Arce José Manuel. *Los estudios culturales en México*, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 2003.

WOLTON Dominique. *Salvemos la comunicación*, Editorial Gedisa, España, 2006.

Revistas

COLLIN Harguindeguy, Laura. *Mito e historia en el Muralismo Mexicano*, en Scripta Ethnologica, año/vol.XXV, número 025, CONICET, Buenos Aires, Argentina, 2003. Pp.25-47.

Cultura Urbana. *Graffiti las paredes hablan*, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Año 3, N°13, 2006.

DADA la première revue d'art. *L'art dans la rue*, Mango SA, N° 119, mai, 2006.

Ene O. *Arte Urbano*, no. 6, octubre 2005, México, D.F.

GARCÍA Canclini, Néstor. *El malestar en los estudios culturales*, en Fractal n° 6, julio-septiembre, 1997, año 2, volumen II, pp. 45-60.





LARA, López Emilio Luis. *La fotografía como documento histórico artístico y etnográfico: una epistemología*, en *Revista de Antropología Experimental*, N°5, Texto 10, 2005.

Pluma: revista teórica marxista de política, arte y literatura. *Oaxaca insurrecta*, no.5, invierno 2006, México, D.F.

RODRÍGUEZ A. *El arte Mural*, en *Plural* No225. 1990, Excélsior, México. p.44

Tierra Adentro. *Intervenir en la Historia*, N° 148, octubre-noviembre, 2007.

Trace. *Tomar la calle*, no.39, junio 2001, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos. México, D.F.

Trace. *Questions urbaines*, no.11, mayo 1987, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos. México, D.F.

Tesis

TOPETE Pozas Alondra. *Tácticas de producción espontánea e informal del espacio y su representación, Cartografías dinámicas del Chopo, México DF*, Universidad Católica, Magister en Arquitectura, Santiago de Chile, 2006.

Videos

SILVER, Tony. *Style Wars*, Public Art Films Inc., 130 min., 1983.

LATHAN, Stan, *Beat Street*, Orion Pictures Corporation, 105 min., 1984.

Otros

Organización Internacional de Normalización. *Norma Internacional ISO 690-2 Información y documentación, Referencias bibliográficas, Documentos electrónicos y sus partes.* Suiza, 1997.

Internet

AUGUSTO Leo. José Luis Cuevas / Bucareli de Jacobo Zabłudovsky. *La columna: Información política confidencial* [en línea]. [citado 9 de junio 2008]. Disponible en Internet <http://lacolumna.wordpress.com/2008/06/09/jose-luis-cuevas-bucareli-de-jacobo-zabludovsky/>

BLECK le rat, *Stencil graffiti* [en línea] disponible en Internet <http://bleklerat.free.fr/stencil%20graffiti.html>. Consultado en febrero 2009.

ERNEST Pignon, *La commune 1971 Paris* [en línea] disponible en Internet <http://www.pignon-ernest.com/p/commune.html>. Consultado en febrero 2009.

NEZA Arte Nel. Manifiesto Segundo. *Revista Alterarte en Neza* [en línea] #1. Disponible en Internet: http://lavida-real.com/joomla/index.php?option=com_content&task=view&id=369&Itemid=92.
Copyright © 2007 Christian Stäber.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española* [En línea]. 22ª Edición Madrid: Real Academia Española, 2008. Disponible en Internet <http://buscon.rae.es/draeI/>

RAMÍREZ Cuevas, Jesús. El Graffiti, los trazos de los excluidos. *La Jornada, suplemento Masiosare* [en línea] #302 [citado 5 de octubre 2003]. Disponible en Internet: <http://www.jornada.unam.mx/2003/10/05/mas-jesus.html>. Derechos de Autor 04-2005-011817321500-203.

SÁNCHEZ Vigil, Juan Miguel. La fotografía como documento en el siglo XXI, en *Documentación de las Ciencias de la Información*, pág.255 [en línea] disponible en Internet <http://revistas.ucm.es/inf/02104210/articulos/DCIN0101110255A.PDF>. Facultad de Ciencias de la Información, UCM, 2001, número 24, 255-267. ISSN: 0210-4210 Consultado en marzo 2009.

